Das junge Deutschland

Dritter Jahrgang Nr. 5/6

Sechster Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Das junge Deutschland

Ein Abschied

Das junge Deutschland, Verein zur Förderung junger Autoren, hat sich aufgelöst. Es glaubt, sein vorgesteckes Ziel erreicht zu haben. Die Absicht war: eine Organisation zum Schutze junger Kunst gegen die Willkür der Zensur; gegen die vorgefaßte Meinung des Publikums; gegen die Kritik. Die Zensur: ist nicht mehr; das Publikum: hat sich an die junge Kunst gewöhnt; es liebt sie nicht, hat sich aber an sie gewöhnt, an ihre Subjektivität, an die Unverhülltheit ihrer Krämpfe und Ausbrüche, an die Unerbittlichkeit und Strenge ihrer Gesinnung, an die Neuheit ihrer Sprachgewohnheiten; es unterhält sich nicht grade bei ihnen, aber bei den Andern langweilt es sich bereits. Und die Kritik: blieb konsequent und sich selber treu: wohlwollend im Prinzip und in jedem Einzelfall feindselig; schrie nach der Jugend und verriß sie, wenn sie kam; als die Jungen nicht aufgeführt wurden, schimpfte sie, weil sie nicht aufgeführt werden; als man sie aufführte, schimpfte sie, daß man sie aufführe; grade die aufführe; sie zu früh oder zu spät aufführe. Immerhin, die jungen Autoren werden an allen Theatern gespielt, auch an den Staatstheatern, die das vornehme Wesen von gestern abgestreift haben und in der Konkurrenz die happigsten geworden sind; man reißt sich um die Werke der Jungen; einige von ihnen entscheiden als Regisseure und Dramaturgen mit; andere sogar als Kritiker. Kurz, es gibt nichts mehr zu schützen: die jungen Künstler schützen sich selbst.

Das junge Deutschland, Monatsschrift für Theater und Literatur, stellt sein Erscheinen ein. Seine Aufgabe war, ein klares und wahres Bild der jungen Generation zu geben, von ihr und durch sie. Der diese Zeitschrift der jungen Generation leitete, ihr in Liebe zugetan, wenn auch weder an Alter, noch an Kunstgesinnung zu ihr gehörig, aber vielleicht grade dadurch befugt und geeignet, ihr, abseits des unvermeidlichen Cliquenkrieges, gerecht zu werden, war bemüht, selbst im Hintergrunde bleibend, alle ihre Richtungen und Schattierungen zu Wort kommen zu lassen; ihre besten Namen, aber auch neue Stimmen und Gesichter zu sammeln. Und gleichzeitig die Brücken zu finden, die von ihr zur Vergangenheit führten; zumal zu ihrer nächstjüngsten, zu jener starken und fruchtbaren Kulturschicht, die durch die Namen Stefan George, Gundolf, Worringer, Pannwitz und Borchardt mannigfach und geschlossen bezeichnet ist. Die Aufgabe war undankbar. Uebelwollen und Unverständnis höhnten; in der Nähe brodelten Unzufriedenheit und Neid nicht genügend Respektierter. Und doch lohnte es schließlich. Wertvolle Freunde, starke Talente fanden sich. Die stillsten wie immer die schönsten. Und haben sich durchgesetzt, sitzen heute in allen Redaktionen, dringen in die gelesensten Tageszeitungen, haben die besten Revuen erobert, haben ihre eigenen Zeitschriften, deren

Zahl Legion ist, jeden Tag erscheint eine neue, und die fördernde und sammelnde Freundin brauchen sie nicht mehr.

Das junge Deutschland, Generation, kämpft und ringt weiter. Leidet. Ist schwer und ernst wie kaum je eine junge Generation vorher. Ohne Heiterkeit, ohne Humor, ohne Leichtigkeit, ohne Anmut. Schmerzlich und verbittert, enttäuscht bis zur Ernüchterung, sehnt sie sich nach Geistigkeit, sehnt sich nach Leidenschaft, täuscht sich Beides vor. An das schwerste Schicksal gekreuzigt: sie hat den grauenhaften Wahnsinn des Krieges erlebt, den Novemberfrühling, die Enttäuschung der um Erfolg und Freiheit geprellten Revolution, einige ihrer besten Kräfte sind im Kriege gemordet worden (die Dichter Stadler, Sorge, Heymann, Trakl, Stramm, die Maler Marc und Macke), die ihr Nächststehenden der vorigen Generation sind vorschnell ins Grab gesunken, deren bester Dichter Frank Wedekind, deren gütigster Kritiker Willi Handl, deren edelster Revolutionär Gustav Landauer, nun spürt sie das langsame Wiederhochkommen aller bösen Mächte der Vergangenheit, Brutalität, nationale Engstirnigkeit, Machtgier, Militarismus, spürt sie bis ins eigene Blut, vegetiert in dieser trost- und lichtlosen Atmosphäre von Gegenrevolution, Reaktion, Restauration oder wie man unseren unerträglichen Zustand sich täglich abschnürender Freiheithoffnung heißen mag —: irrt sie ihren Dornenweg, gezeichnet, von Ekstase zu Ekstase, von Krampf zu Krampf und sucht in einem ohnmächtigen Strecken der Hände, das sie Tat nennt, in einem neuen Pathos, in einem neuen Ethos, in Religionen Erlösung, die sie nicht findet. So wenig wie ihre Dichtung die Erlösung vom Schrei, mit dem sie das Leiden ihrer Seele zu überschreien sucht, in harmonischer Synthese von Gestaltung und Ausdruck bisher zu finden vermochte.

Aus ähnlich verzweifelnder Zeitstimmung, nach der Erschöpfung der napoleonischen Kriege, wuchsen Musset, Puschkin, Byron und Shelley.

Arthur Kahane

Niederbruch und Aufschwung

Von C. F. W. Behl

O Geist, geschmiedet in der Stunden Hast!
Du armer Höriger des lauten Tages,
Gefordert stets und immer doch verleugnet . . .
Du Bettler dieser Zeit . . . O Hingerissener!
Einsamer Rufer . . . Heiliger Träumer . . . Geist!

Es war ein Tag, da strahlte um dich Glanz . . .
Da bebte Volk an Volk . . . Da brachen Mauern
hin . . .
Endlos . . . endlos . . . schwoll her zu dir Getöse
Befreiter Wandler . . . Hell im frühen Winde
Flog Haupthaar über bleichen Stirnen auf.
Da war ein großes Wandern angebrochen . . .
Und brache Erde barst . . . und rote Sonne
glomm . . .

Nun tappen sie im Dunkel, irr und elend,
Vom Weg geschleudert . . . wiederum verknäult
Ins Unentrinnbare . . . hinabgerissen
Zu trüber Nacht, beglänzt von feisten Bäuchen.

O du Verstoßener! Du Ahasver!
O Geist, zerschunden in der Tagesmühle
Der lastenden Gemeinheit . . . Suche dich!
Entring dich ihrer Haft und fliege auf
Von blinden Sternen in die obere Bläue . . .
Vereine dich mit dir und nimm den Schrei,
Des Hüter du ob allen Zielen bist,
Nimm ihn mit dir empor und wahre ihn
Hinflammend über Niederbruch und Schwäche,
Den ewigen Schrei der Brudermenschen:

DENNOCH! Das heilige DENNOCH! . . . Zuversicht und Ziel!

Alexander Archipenko

Von Theodor Däubler

Alexander Archipenko haßt jede Ueberlieferung! Er ist nicht in Kiew zur Welt gekommen, sondern aus den Wolken gefallen. Jede Anlehnung, alles was man lernen muß, verabscheut dieser junge Ukrainer . . . und trotzdem macht er wundervolle Kunst! Er ist sogar heute der bedeutendste expressionistische Bildhauer überhaupt. Chagall, Kandinsky und Archipenko sind die drei Russen, die ihrer östlichen Heimat den Vorrang in den modernsten Künsten sichern: Paris, wo sich allerdings zuerst auch diese Revolution geltend gemacht hat, kommt augenblicklich wohl erst an zweiter Stelle! Uebrigens liebt Archipenko alte Stilkunst; folglich mit Ausnahme der spätgriechischen Periode alle Kunst bis zum Durchbruch der Renaissance. Somit wird er bestimmt auch Gevatterschaften im Geist aufzuweisen haben!

Vor ein paar Wochen hat Archipenko das Porträt einer Französin geschöpft. Um dem Block gute Ansichten von allen Seiten zu verschaffen, beschenkte er die ausgezeichnet gelungene Statue mit drei Beinen: natürlicherweise enden sie in drei Trippelfüßchen. Die Schuhe sind sehr schön, der Rist hoch: die elegante Dame hat gegen ihre Dreifüßigkeit nichts auszusetzen! Ueberdies sieht man diese Seltsamkeit von keiner Seite: man muß mit den Blicken um das Bildwerk herumschweifen und zählen: eins, zwei, drei! Das war gewiß ein Blitzeinfall von Archipenko! Ahnungslos verfuhr er dabei, nicht . . . . ohne Ahnen! Die Flügellöwen von Korsabad im Louvre haben auch, aus gleichen rein künstlerischen Rücksichten, fünf stilisierte Riesenpfoten. Dies sei aber auch dem lächelnden Publikum gesagt, das nur allzugern über Naturwidrigkeiten bei modernen Künstlern zu höhnen bereit ist: unsre ungebärdigste Jugend hat ihre Ueberlieferungen, sie sind nicht nur in der, von der Renaissance abhängingen. Akademie auffindbar.

Archipenko läßt sich nicht zur Ruhe kommen: nun hat er in Venedig Bildwerke aus Blech ausgestellt, in denen sich die Vorübergehenden, die Beschauer spiegeln müssen, um die ganz einfachen Flächen überhaupt erst zu beleben. Also beinah schon Spiegelskulptur. Archipenko ist ein so sichrer Künstler, daß er sich vorläufig noch solche Kühnheiten, seine fröhliche Jagd nach Ueberlieferungslosem gestatten darf! Wenigstens bis jetzt noch! — — Seine „sculpto-peinture", mit der er bereits in Nizza, während des Krieges, begonnen hat, kann man bestimmt als gelungen ansehen. Auf Reproduktionen wirkt sie kalt, durch sanfte Bemalung gewinnt jedoch so ein Reliefkunststück genügend an Beseeltheit, um als echte Kunst gelten zu müssen. Freilich, am meisten liebe ich einige beinah ruhige, sozusagen klassische Werke dieses genialen Russen: etwa Symphonisierungen eines stehenden, weiblichen Aktes. Mit den „negativen valeurs", wie bei den Aegyptern, arbeitet bereits seit vielen Jahren ein junger römischer Bildhauer Roberto Melli, aber auch Archipenko ist ganz selbständig auf dieses starke Ausdrucksmittel gekommen. Ein eingekerbter Arm, ein fehlender Kopf, einfach ein Loch, statt des Zubringenden, können von wahrer bildhauerischer Schlagwucht sein. Wir kommen aber auf diese Art zu neuen Barockisierungen, da wir zu Schattenwirkungen greifen. Barock war skuptural noch eine Erfüllung in den drei Dimensionen. Und nun? Vielleicht nach dem Kubismus, ein barockes Zurücktreten in bloß zwei Dimensionen, um der Erde wieder leise zu entfliegen! Probleme die taktfeste, naiveigenwillige Künstler lösen werden, ohne es zu wissen, ohne es zu beabsichtigen!

Paul Gauguin

Von Heinrich Eduard Jacob

Es scheint die Sendung der Malerei und der Musik, bei der Offenbarung Weltanschaulicher Dinge so verspätet hinter der Philosophie und der Dichtkunst dreinzuhinken, daß es aussieht, als kämen sie einer noch späteren Entwicklung als Führer eben gründend zuvor. Schon fünfzig Jahre lang gab es romantische Zeitschriften in Deutschland, ehe Schumann den ersten Takt schrieb — und nun belebte

dieser Takt eine neuere Romantik. Immer ist es so eingerichtet, daß die Letzten zugleich auch die Ersten sind. Im Jahre 1750 stellte die Akademie zu Dijon die Frage, ob der Fortschritt der Zivilisation die Sitten der Menschen gebessert habe, und krönte das Nein Rousseaus mit dem Preis: — der erste Maler des „Retournons" kam mehr als hundert Jahre danach. Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurde Gauguin geboren, letzter Spätling eines Empfindens — und zugleich dessen erster Erfrischer.

In der Literatur war das Los-von-Europa-Motiv längst beschmutzt durch das System des kolonialen Denkens. Der Dichter, der nach Asien ging und geht, besitzt nicht mehr die philosophisch-ethische Reinheit des achtzehnten Jahrhunderts Die Südseefahrt des heutigen Europäers ist meist ein Bankert aus Snobismus und Brutalität. Selbst bei höchster Schätzung Johannes V. Jensens wird man nicht leugnen können, daß er sich durch den Willen zum Abenteuer das wahre Erlebnis der südöstlichen Erde verbaut: die Sanftmut. Liest man in seinen deutschen Schülern — etwa in Robert Müllers „Tropen" oder in „Piraths Insel" von Jacques — ist man erstaunt: diese Menschen begeben sich aus Europa, weil es ihnen zu dekadent, weil es zu wenig „bluthaft" ist! Nun, der Krieg hat sie eines Besseren belehrt, er hat ihnen die Identität von Dekadenz und Blutvergießen vors Auge geführt. Das Franziskanische unter dem Himmel Polynesiens hat keiner so bezeugt wie Gauguin. In seinen Bildern ist nirgends Mord. Es ist in ihnen durchaus nicht das, was man nach der sadistischen Seite „Kraft" nennt. Der Maler, der um hundert Jahre zu spät kam, ist hier der Dichtung weit voraus. Nur Laurids Bruun, der die Van-Zanten Romane schrieb, nehme ich aus und jene hohe Seelenminute Peter Altenbergs, da er das Negermädchen Bibi Akolé erkannte. Aber das war im Tiergarten zu Wien — und etwas Nervenpolemik gegen Wien steckt in diesem Erlebnis. Wien bleibt als Sprungbrett hier genau so wichtig, wie das ersprungene Ziel: der Süden. In den Achantiskizzen tönt der Akkord oder vielmehr der Diskord der heimlich doch geliebten Zivilisation. Peter Altenberg hat ihr körperlich keineswegs entrinnen wollen.

Gauguin aber machte körperhaft ernst. Er genügte sich nicht in dem Wunsche. Er löste sich physisch von Europa. Er begann auf einer Südseeinsel nackt, nur mit dem Pareo (Gürtel) der Eingeborenen bekleidet, sich von den Säften der Zivilisation zu reinigen. Im Urwalde packt er das Beil und schlägt die Lianen aus seinem eigenen Blut fort. „Nicht auf den Baum hieb ich ein, nicht ihn wollte ich überwältigen. Was mein Beil mir im Takt mit den hallenden Schlägen sagte war dies:

Den ganzen Wald mußt Du niederschlagen
Den ganzen Wald des Bösen vernichten,
Der seine Keime Dir einbließ mit giftigem Hauch!
Zerstöre die Eigenliebe in Dir!
Zerstöre das Böse und reiß es heraus,
Wie die Lotosblume im Herbst!*)

Und aus dem Ethischen quillt für Gauguin sogleich die ästhetische Frucht. Er sieht einen anderen Mann am Strande „Mit harmonischer Gebärde hebt der Mann mit beiden Händen ein schweres Beil, das oben auf dem silbrigen Himmel eine blaue Spur, unten einen rosigen Einschnitt auf dem abgestorbenen Stamme hinterläßt." Das ist die neue Einfachheit. Das ist nicht mehr der Maler, der mit dem Schmetterlingsnetz hinter jedem Raffinement läuft, das ist nicht mehr das Einfangen fliegender Punkte, die nicht einzufangen sind. Das ist kein minutiöses Gebräu aus Viertelslichtern und Sechzehntelschatten. Das ist nur Farbe und Linie und Größe.

Ja, der Ausbruch Gauguins aus dem dreistöckigen Hause der Zivilisation, aus dem Gebäude Börse-Kaserne-Salon hat etwas Großes. Er ist schon vierzig Jahre alt, als er das tut, ist Seemann und Bankbeamter gewesen. Eines Tages lernt er malen, er lernt alles zu Lernende, er besteigt das technische Plateau der Epoche. Und könnte sich — mit bewehrter Hand, mit bewehrtem Gehirn, fähig seinen Mann zu stehen — wohl fühlen im Räumlichen, Geistigen, Zeitlichen dieses Erdteils. Aber er fühlt sich nicht wohl. Er hat nur erworben, um zu sehen, daß er nichts besitzt. So geht er fort aus der Zivilisation. Und sucht gleichwohl nicht die Barbarei. Das tut er schon deshalb nicht, weil er weiß, daß beide dasselbe sind, daß Ueberfeinerung eins ist mit Ueberrohung, daß das Eine lediglich der Schaukelpunkt des andern ist. Er geht nur in die Einfachheit, in das einfache Leben, in das einfache Sehen.

*) Paul Gauguin, Noa Noa (Bruno Cassirer, Berlin).

Erstaunen aber darf man im letzten Grunde doch, daß das Gefäß, das Thema, der optische Vorwand dieser Einfachheit gerade Tahiti wurde. Ist denn Tahiti einfacher als Paris? An sich ist kein Ding einfach. Eine Fläche aus Nußbaumholz hat genau so viele Rillen, spielt ebenso Berg und Schlucht wie ein Waldgebirge. Gibt es vollends im Lichtbereich Stufenfolgen der Einfachheit? Ist eine Woge, die ihren Kamm aus der Südsee hebt, hinrollend über den Blitz von Muscheln und Fischbäuchen, weniger farbig zerstreut — ist sie nicht mindestens aus so vielen tausend Einheiten zusammengesetzt wie ein Thema im Bois de Boulogne? Wo ist ein Zwang das Frühstück der Madame X impressionistisch zu malen, das Frühstück der Maorifrau anders? — Doch: es gab einen Zwang für Gauguin. Den des Alleinseins. Die Abwesenheit der Cafés, der Gespräche, des hohen literarischen Nebels. Die Abwesenheit des großen Flimmergehirns Paris. Die Abwesenheit oder auch vielmehr die jetzt völlige Sinnlosigkeit des Ehrgeizes stärker zu psychologisieren als der Nachbar in der Rue Y. Das immer Intimere, Differenziertere, stets noch Zerlegtere aufzufinden. Auf Tahiti waren Gauguin und die Natur, waren der Künstler und sein Objekt so Zu-zweit, so Auge-in-Auge, wie sie es sonst nicht sind — auch an den einsamsten Punkten Europas nicht. Immer stacheln und steigern dort Kameraden und Feinde. Der Stand der Entwicklung, das Tempo der Technik, die Kritik, ja schon das Bewußtsein von diesen Dingen erfüllen das ruhigste Kunstwerk mit dem Zittern der Unruhe. Das zusammengesetzte Leben bedingt das zusammengesetzte Sehen.

Als aber Gauguin bei seiner Hütte am Strand zum ersten Mal seinen Pinsel gegen die bronzene Ruhe des Meeres erhob und senkte, da stürzte in ihm der Ehrgeiz der europäischen Kunst zusammen. Die geschraubte Feder in seinem Innern sprang. Die Melodie des neunzehnten Jahrhunderts, die nicht den Schrei nach der Wahrheit, sondern den Schrei nach dem Vorwärts, nach der Entwicklung umfaßt, und die Methode dieses Jahrhunderts, daß Sich-auf-die-Schultern-steigen, hörten mit einem Male auf. Einer stellte sich nur auf den Boden. Dann malte er. Technik, Niveau, Kritik vergaß er. Die Sonne dörrte ihm jede Erinnerung fort.

Einfachheit. Aus seinen Kompositionen dringen die primitivsten und nährendsten Dinge dieser Welt, der Schlaf und die Liebe. Viele seiner Bilder scheinen garnicht gemalt, sie scheinen geatmet zu sein von einem, der liebte und in der Sonne einschlief. Das Mädchen, das seine Brüste auf einer flachen Fruchtschale trägt, steht da wie gegossen aus Licht und Schlaf, aufgelöst in gelassener Kraft. Sie lächelt nicht. Sie ist auch nicht ernst. Vor allen Dingen ist sie nicht müde in einem Sinne von: ermattet. Die Jugend ihrer Rasse bewahrt sie davor. Ihr Wachen behält etwas vom Schlaf, sie ist ein Maori-Mädchen. Wenn die Europäerin schläft, so behält sie, gehirnüberlastet, etwas vom Wachen.

Grenzenlose Stille strahlt aus allem, was Gauguin gemalt hat: den Verrichtungen der Menschen, den Tieren, den Bäumen, den Wolken, dem Himmel. Abwesenheit von Haß und Geist. Alles ist flächig gesehen. Die Weite des Raums, die mit dem Vor- und Rückprall von Vorder- und Hintergrund Unruhe schaffen könnte, ist abgeleugnet. In gleicher Nähe ergießt sich die Sonne auf alles. Die Schöpfung, ungeheuer farbig, ist ein schlafendes Nebeneinander. So selbstverständlich ist diese Malweise wie die Eidechse schlüpft, das Meer den Strand schlägt, der Mangrovebaum sich bewegt. Sie ist eine Aeußerung der Lunge, nicht des Gehirns. In Gauguin ist das Denken entthront, das Atmen an seine Stelle gesetzt.

Und doch — war Gauguin der drunten starb, nur deshalb eben dieser Gauguin, weil er nicht drunten geboren war, wo man atmete, statt zu denken. Er war Franzose. Wäre er Insulaner gewesen, so wäre er wahrscheinlich so wenig dieser Maler geworden, wie Raffael ohne Hände gemalt hätte. Es gibt nämlich einen Punkt, an dem jede ästhetische und jede ethische Wahrheit zur Lüge wird. Nur kommt es darauf an, wo dieser Punkt, von Beginn an gemessen, liegt.

Bei Gauguin liegt er jedenfalls so weit draußen, daß man ihm kaum mit dem Fernrohr erkennt. Bei jenen anderen Zeitgenossen, die Politik, Hochbahn und Ballsäle brauchen, um primitiv und fromm zu malen, erkennt man ihn schon mit dem bloßen Auge. Das sind nur Zivilisierte mit einem umgekehrten Vorzeichen. Das sind gespreizte Analphabeten, Salonbarbaren, nicht Einfache.

Drei Sonette

(aus dem Zyklus: „Chorgesänge von Glückseligen")

Von Carl Maria Weber

Der Führer

(Hans Blüher in Freundschaft und Verehrung)

Entflammte Schar jugendbekränzter Knaben,
Ich rufe euch, Genossen meiner Lust!
Wie ihr den Strahl empfingt aus meiner Brust
Will nun die Erde euren Atem haben.

Das Leben tropft, ein Seim aus reifen Waben —
Wir waren leichtgeschürzt in Sonnenbrust.
Aufrauscht, ihr Freunde! Und den grauen Wust
Vergangner Tage laßt uns froh begraben!

Doch nicht zum Feste nur seid ihr geladen . .
Abgründe taumeln, nah sind Stadt und Tal;
Ins Kräuseln eurer Wasser will ich baden

Mein doppelt Licht: Urschmerz und Bacchanal.
Es wachsen schon die Bürgerbarrikaden — —
Seid wachsam, Jünger meiner heiligen Wahl!

Der Helfende

(Für meinen Freund Kurt Hiller, den Ziel-Verkünder)

Wie uns das große, sommerliche Leben
Mit Wald, Terrasse, Bott und Blitz erfaßt,
Daß wir von späten Traumes wankem Ast
Musikgeschwellt ins Uferlose schweben!

Bei Nacht wird sich die bunte Spreite heben:
Da starrt des Zweifels Maske, gelbgeblaßt;
Doch Logos, der die schönen Worte haßt,
Will Sinn den Dingen, und Be-sinnung geben.

Planeten rollen ihre Bahn empor,
Zwecklos ins Nichts, und Menschenleiber fallen —
Aus unsern Stirnen bricht die Welt hervor!

Nur wir sind bleibend. Zeitgesichte wallen,
Ein Trauerzug, vorüber unserm Tor.
Die Hebel her!! — Wir werden andere ballen!

Die Verklärten

Wir sind durch manches Tor hindurchgezogen.
Wir saßen nächtens bleich am Hochgericht.
Ein Sommer, Zeit und Tod beschwert uns nicht —
Oft haben wir die Erde umgelogen.

Doch wissen wir, noch auf dem höchsten Bogen,
Der Niederungen blasses Stubenlicht,
Versklavter Menschheit ewig starre Pflicht . .
Mit Weinen, Kuß hat man auch uns betrogen.

Nichts Erdenhaftes ist uns mehr geblieben,
Die Wasser der Erkenntnis rinnen klar;
Und von den süßen, blutgejagten Trieben

Steigt's ahnend auf und nieder wunderbar.
Wir strömen liebend zwischen hier und drüben,
Sphärischer Zeiten namenloses Jahr.

Kritik und Kritiker

Ein Vorwort von Ludwig Marcuse

Unter den höchsten Polarbegriffen, mit denen wir der Zwiespältigkeit alles geistigen Lebens gerecht zu werden versuchen, ist der von Schaffen und Kritik. Es sind dies Andeutungen zweier unableitbarer geistiger Grundfunktionen, nicht etwa zweier verschiedener Tätigkeitsgebiete. Nicht jeder, der Materie wälzt, ist ein Schaffender; aber auch nicht jeder, der nur Gedanken wälzt, ist ein Nur-Theoretiker. Nur-Theoretiker (ohne Grund jetzt viel verlästert) sind die, welche vor ihren Augen uninteressiert die irdische Logik der Gegebenheiten abrollen lassen. Je nachdem können sie dem Schöpfer und dem Kritiker oder auch der Lebensnotdurft dienstbar werden. Schöpfung und Kritik sind dagegen wirklichkeitsstrebig. Die Schöpfung unmittelbar. Mittelbar durch sie die Kritik. Sie sind nicht selbstherrlich, jeder in seiner Gegenstandssphäre; sondern sind aufeinanderbezogen. Selten präsen sie sich (in reinlicher Trennung) in zwei Menschen aus. Wo aber finden wir reine Scheidung seelisch-geistiger Grundhaltungen? Und ist das Grund, die Begriffe so ineinander fluktuieren zu lassen, daß sie ihre Sonderbedeutung verlieren?

Der Kerngegensatz (aufs kosmisch-metaphysische projizierbar) ist der von Setzung und Zer-Setzung. Damit ist das selbstverständliche Verhältnis charakterisiert. (Aber noch nicht das Wertverhältnis!!) Der dynamische Stoß, von einem unbegreiflich erregten Zentrum ausgehend, wird bei der Kritik — wenigstens ihrem Sinne nach — umgekehrten Weges, vom sichtbaren Endpunkt (dem Resultat; dem Werk) zum umdunkelten Mittelpunkt (dem Anfangspunkt der Resultatsrichtung) zurückgegangen, unter der Leuchte der Begrifflichkeit. (Kritik ist immer begrifflich. Schöpfung kann auch begrifflich sein.) So setzt Kritik schon eine geistige Formung, und zwar als ihren Bewußtseinsinhalt voraus. Hier taucht nun eine scheinbar ähnliche Erscheinung auf. Manch Vogel fängt im Bauer zu singen an, hört er Gesang, und ein Klavier beginnt leise zu klingen, wird im selben Zimmer eine Violine gestrichen. So gibt es auch Seelen, deren Schöpferkraft erst durch andere Schöpfungen entbunden wird. Die also auch ein Gebilde schon voraussetzen müssen, um selbst zu bilden. Doch ist dies hier eine psychische Eigenart, die ins Werk nicht sichtbar eingeht. Hier wird schöpferisches Tun (in der gleichen Vorwärtsrichtung) fortgesetzt. Ein zweiter läßt sich von einem ersten Schwung nur die eigene Kraft antreiben. Die Kritik aber setzt ein geistiges Schaffen nicht fort, sondern läuft es umgekehrt zurück. Sie ist Rückbiegung. Jedes geistige Schaffen ist eine Position, ein ursachdunkles Neuhinzusetzen. Jede echte Kritik Auflockerung einer Position, Mechanisierung und Isolierung der Teile eines Gefüges. Nicht Aufstieg vom Unsichtbaren, sondern eher hindrängender Abstieg zu ihm. Die Kritik geht den Weg zu den „Müttern". Der Schaffende kommt von ihnen her. Das Wertverhältnis zwischen Schöpfung und Kritik ist nur für diejenigen Selbstverständlichkeit, welche ein prinzipielles Unterordnungsverhältnis annehmen. Gewiß ist die Zielwertigkeit der Kritik der Eigenwertigkeit einer jeden Schöpfung unterlegen. Aber es gibt doch Wertgrade der Schöpfung wie der Kritik. So daß auch Kritik einmal auf ihrer Skala Schöpfung überragen kann. Allerdings führen derartige Gradmessungen — schon wegen der Schwierigkeit der Vergleichbarkeit beider Skalen — ins Abgründigste . . . Der Wert einer Kritik ist noch am leichtesten meßbar und zwar von ihrem immanenten Zweck her. Hier steht also die Frage: Wozu ist die Kritik Mittel? Es ist die Frage nach dem Beruf des Kritikers. Ihre Beantwortung ist erst möglich nach der Einsicht in die Doppelköpfigkeit der Kritik.

I.

Die Aufgaben der Kritik sind differenziert durch die Eigentümlichkeit der Schaffensgebiete, auf die sie geht. Am einfachsten prinzipiell sind sie auf dem Gebiete, wo Schaffen und Kritisieren gleichen Stoffes sind: in der Wissenschaft. Denn das Irrationelle aller Wissenschaft ist schon Domäne der Philosophie. Kann die Kritik in der Wissenschaft sich rein auf Tatsachenkritik, Erfahrungskritik und Kritik der logischen Stichhaltigkeit beschränken, so befindet sie sich in der Philosophie in einer ihr fremderen Schicht, da sie hier die logische Ausgestaltung eines Urerlebnisses nachzuprüfen hat. Sie steht also schon ferner den (in der Wissenschaft bewährten) drei Grundrichtungen kritischen Handelns, indem sie mit einem Nach erleben, das die Wissenschaft nicht erfordert, beginnen muß. Sie kommt durch diesen Erlebnisgehalt dem Schaffenden schon näher, getrennt von ihm aber immerhin durch das Nachhinken im Erlebnis wie seiner Logisierung.

Mit diesem Nacherleben als kritischen Ausgangspunkt hat auch die Kunstkritik zu beginnen. Doch ist hier die Ausgestaltung des Erlebnisses keine logische, sondern eine aesthetische. Damit ist die Kritik in eine dritte, noch fremdere Schicht eingedrungen. Sie muß auch hier die Notwendigkeit von Gebilden aus ihrem Urerlebnis nachtasten. Doch eine Notwendigkeit, die nun keine rationale mehr ist, nicht einfach mehr die gedankliche Explizierung eines Sinnzusammenhanges. Sondern eine, von den Sinnen gesetzte Notwendigkeit. Daß die Kritiker oft auch hier sich noch an gedankliche Konsequenzen zu halten pflegen (Motivforschung vom Drama bis zur Musik), liegt meistens in der Armut ihrer Sinne.

II.

Hier ist eben nicht so unverrückbar fest die für den Kritiker notwendige Sicherheit, in einer Objektivität, einer seelisch-geistigen Zwangsläufigkeit zu stehen, an der er die Maße des Kunstwerks abmessen kann. Je alogischer die Schöpfungssphäre ist, um so mehr verschwindet allgemeingültig aufzeigbarer Logos. Daß es eine zufälligkeitsreine (wenn auch individuelle) Notwendigkeit dennoch auch hier gibt, ist die letzte Berechtigung jeder Kunstkritik überhaupt. Es gibt somit zwar keine Schaffensdomäne, die der Kritik zurecht versagt wäre; wohl aber eine Haltung zum Schaffen: die wertende. Und zwar: nicht die Wertung des Vollkommenheitsgrades in der Objektivierung eines Erlebnisses (das war ja gerade die kritische Leistung), sondern die Wertung des Urerlebnisses selbst. Allerdings muß einschränkend gesagt werden: diese Haltung ist nicht dem Kritiker restlos verwehrt; sie erweitert nur den bisher gemeinten Typus und verengert zugleich den Umfang der noch in Frage stehenden Persönlichkeiten. Sie setzt eine neue Art kritischen Menschen voraus. Für die Wissenschaft kommt diese — jetzt gemeinte — Kritik schon nicht in Frage, da hier kein Erlebnis zu beurteilen ist. Eine dem Erlebnis analoge Erscheinung, der Instinkt, die Ahnung, die Zusammenschau, die glückliche Hand des Wissenschaftlers, wodurch etwa dem Naturforscher an einem Fall plötzlich der gesetzliche Zusammenhang einer Reihe aufleuchtet, stellt psychologisch (vielleicht ebenso metaphysisch) zwar auch den wissenschaftlichen Menschen (von einer gewissen Grenze ab) zu den Schaffenden. Für die Kritik ist dies jedoch belanglos, da dieses Erlebnis im Werke untergeht; dort wird das — in genialem Aufleuchten Empfangene — als rationales Ergebnis dargestellt und muß so dargestellt werden können. Doch steht der Kritiker nun abwägend vor dem Erlebnis in Kunst und Religion, in Philosophie und Politik. Eine Wertung ist hier nur möglich von eigener Position aus. Hiermit ist der Kritiker mehr als ein nacherlebendes und nachschaffendes Wesen; er setzt auch schöpferisch aus eigener Machtvollkommenheit. Er ist über den eben geschilderten Typus des Kritikers hinausgegangen, ohne doch nun aber mit dem Schaffenden verschmolzen zu sein. Von ihm trennt ihn noch das Können: die Macht, eine Position auszudrücken. Künstler ist erst: wer etwas ist *und* etwas kann. Wer nur etwas *ist*, kann ein großer Kritiker sein. Wer nur etwas kann, reicht höchstens nur bis zum Kunstgewerbler.

Dieser Kritiker, dem „nur" noch die Kraft zur Vergegenständlichung seines Lebens fehlt, um Schaffender zu sein: steht er dem Sinn, der Funktion des idealen Kritikers näher oder ferner, als jener, der dem Schaffenden kein Subjekt entgegenzusetzen hat? (Bei Abwägung des Rechtsverhältnisses zwischen Dichter und Schauspieler harrt eine ähnliche Entscheidung.) Damit trifft uns abermals die Frage nach dem Beruf des Kritikers.

III.

Es gibt eine soziale und eine geistesgeschichtliche Sendung des Kritikers. Er hat einmal die Schaffenden für die Gesellschaft, sodann für die Geschichte des Geistes fruchtbar zu machen. Durch ihn werden die Gestalter erst an die Spitze der Hierarchie des geistigen Lebens gerückt, vor ihm stehen sie außerhalb, — das heißt: heute ist fast jeder Schaffende auch Kritiker: meistens dazu noch sein eigener. (Neue Beispiele: Thomas Mann, Hans Pfitzner!!) Mehr oder minder sind jedoch immer die Besten von allen andern luftdicht abgeschlossen und kilometerweit entfernt, allen Entwicklungstheorien zum Trotz, die Affe und Mensch, und infolgedessen (weit schlimmer noch) Goethe und irgend einen Mikrocephalen nur durch Minimalteilgrade trennen können. Diese Großen popularisieren (unvermittelt zu allen bringen) heißt: ihr Wesen in einem Kuhauge sich spiegeln lassen. Ihre Isoliertheit wird dabei nicht überwunden, sondern verschärft. Da tritt des Kritikers Mittel- und daher Mittlerstellung hervor. Prinzipiell können rein wissenschaftliche Leistungen allen zugänglich gemacht werden. Außerdem alles,

was nur erklärt, aufgeklärt, kommentiert zu werden braucht. Die ganze Sphäre des Verstandes vom Elementarsten bis zur Kant-Laplaceschen Kosmologie ist Gemeingut, allen zugängliches Gut. Der Kritiker hat hier unpersönlich nur die Mutter zu sein, welche dem Kind die Bissen klein vorschneidet. Wesentlicher ist seine Aufgabe, wo er Urerlebnisse zu vermitteln hat. Hier hat er selbsttätig umzusetzen. Er hat die Breite der auseinanderfließenden, oft mit Zufälligkeiten vermengten Gegebenheiten einer Schöpfung als notwendigkeitsgestrafft aufzuzeigen und alle Mannigfaltigkeit noch bis zur Keimzelle der Erlebnisse rückzuführen. Der Kritiker muß eben (wie der Schauspieler) noch ein fremdes Erlebnis in sich hineinziehen können. Dadurch aber, daß es für ihn (immerhin) ein fremdes ist, wird es auch für ihn leichter mitteilbar, weiter gebbar, da nicht an eine bestimmte Form des Ausdrückens (die dem Schöpfer als einzige zur Verfügung steht) gebunden. Ist der Kritiker dazu noch eine eigene Position, ein selbständig aus eigener Kraft Werte hinstellender (doch als Kritiker nicht Werte ausdrückender), so werden in der Spiegelung der fremden Schöpfung in seiner Welt die Proportionen des fremden Werks nur noch sichtbarer werden. Das ist natürlich kein Subjektivismus. Denn nur in einer Notwendigkeit zeichnet sich eine Notwendigkeit unverzerrt. Hier liegt der Wert einer großen bedeutenden Kritiker-Subjektivität. Doch heißt es hier auch, des Rangbewußtseins stets eingedenk zu sein. Nicht auf das Kritiker-Subjekt kommt es dabei an, sondern auf Schöpfung und Schöpfer, die um so ungetrübter erscheinen, je weniger Willkür sie auffängt. Und auch in der Beziehung des Kritikers zum Publikum noch muß Zufälligkeit ausschalten. Er muß ein gesetzmäßig (nach individuellem Gesetz) umformendes Medium sein. Dies wäre die Gegenwartssendung des Kritikers.

Und seine Leistung für die Zukunft?

Man hat sich angewöhnt — und dies infolge einer gegenwärtigen „Tat"epidemie — die nicht unmittelbar auf Wirklichkeitsänderung gehende Kritik als Intellektualisierung, Historisierung, Tatschwächung, Aesthetisierung zu brandmarken. Das wäre ungerecht, selbst, wenn Kritik nur Auflösung wäre. Die Zerstörung des Unlebendigen ist (in ihrer reinen Negativität genommen) auch ein Wert. Kritik ist aber garnicht nur Lösung. Sie ist der Formen notwendige Zerbrecherin, die mit der Isolierung der in eine tote Einheit gebundenen Grundelemente eine neue Synthese erst möglich macht, mit dem Bohren an brüchigen Stellen erst Vollkommenheitsforderungen erweckt, kurz: zwischen Sein und Sein, Form und Form der einander ablösenden Zeiten die Brücke schlägt. Sie reißt ein Haus nieder, weil es nach ihren Berechnungen baufällig. Sie reinigt das noch brauchbare Material: die Materie des umzubauenden. Und sie sieht (in einem günstigen Falle) sogar noch mögliche Wege zu besserem Bau. Hat sie die noch verwendbare Materie gesichtet und bereinigt, an Grundrissen probiert und in der Idee das Fertige schon vorweggenommen: dann lauscht die Geschichte, ob nicht der Meister kommt, der alles Zerstreute zusammenpackt. So ist es nicht, wie Nietzsche glaubte: daß über leere Jahrhunderte herüber sich die Großen die Parole zurufen: sondern zwischen ihnen sind Fluktuationen eines lebendigen geistigen Lebens, ihre Ausstrahlungen, die vom Kritiker getragen das Medium ihrer großen Zwiesprache sind. Es ist kein Zufall, daß die großen geistigen Schlachten von Kritikern geführt werden. Der Schaffende wirkt. Er stellt sich wie zum Wettkampf. Je mehr und je unablässiger er Schaffender, um so weniger ist er zugänglich für andere Ideen; um so weniger hört er die Disharmonie der Gedankenwelten, als die Harmonie seiner Welt. Der Kritiker ist der geborene Mensch der Auseinandersetzung, weil er alles in sich hineinläßt, ja hineinzwingt. Er läßt vor sich den Kampf austragen. So sind doch noch Lessings Dramen (und viele Dramen unserer Tage) ausgetragene Kämpfe; nicht eigenwillig unbekümmert emporgewachsene Existenzen. Und Lessing ist auch das reinste Bild des Kritikers: Ehrfurcht und Angriffsgeist, Zergliederungswille und Standsicherheit. Goethe und Lessing sind unsere bisher reinste Spannung zwischen Schöpfer und Kritiker.

Das Gastmahl

Von Gottfried Kölwel

Als die Deutschen in einem französischen Dorf Quartier nahmen, sahen sie die Pfosten der Türen wie gegnerische Soldaten stehen; die Böden waren wie im heimatlichen Haus gebrettert; doch schienen sie manchmal aufzuknirschen unter dem feindlichen Tritt. Hing nicht die Zimmerdecke über jeder Ruhstatt, flach, weiß, wie daheim? Und doch hatten die Soldaten das Gefühl, sie sei jeden Augenblick bereit, auf sie herabzustürzen, um sie in einem mörderischen Grabe zu verschütten.

Hauptmann Lortsch, der in dem in der Mitte des Dorfes gelegenen Schlosse Wohnung nahm, besah sich, als man ihm das Zimmer angewiesen hatte, sorglich den Riegel, dann das Schloß, den Schlüssel und prüfte noch die Angeln und das Türholz. Der Schrank war leer. Unter der Bettlade und dem Divan gähnten graue Räume. Die alte Standuhr war fast dürr wie ein Skelett und trug das Zifferblatt wie eine knochenblasse Maske. Vor den großen, gotischen Fenstern, die sich wie zum Stoße nach der Decke spitzten, gilbten Bäume vorzeitig im Sonnenbrand. Der Hauptmann öffnete die Scheiben, beugte sich hinaus und streckte seinen rechten Arm aus nach dem nächsten Baum, ohne diesen aber zu erreichen. Doch, dachte er, wenn einer gut im Sprung ist — — Da fing er plötzlich an zu lachen, laut. Er war doch ein Soldat! — Er fühlte Raum in sich und Stärke — Und dann — auf seinem Nachttisch — die Pistole . . .

Da klopfte es. Ein Mädchen trat ins Zimmer, ein rotes Band im Haar, lächelte, wie alle dienenden Mädchen lachen, und fragte: „Wann ist's dem gnädigen Herrn genehm zu speisen? Der Herr Baron läßt Sie zu Gaste laden" — —

Gastfreundschaft im Haus des Feindes?

Die Frage war zu groß für eine Antwort.

Und als das Mädchen sah, wie der Hauptmann die Pistole, neu geladen, in die Ledertasche steckte, lief es hastig davon.

In der Küche wartete die Herrin, bleich, mit blauen Augenringen; neben ihr der Herr Baron mit wohlgepflegtem Knebelbart und sorglich ausgezogenem Scheitel. Sie hatten sich, allen bisherigen Bräuchen zuwider, in die Nähe der Köchin gedrängt, als wollten sie bei dieser Hilfe suchen.

Die Frau Baronin schrie, als das Zimmermädchen von der Pistole erzählte, zog den Mann am Arm aus der Küche, in das Wohnzimmer, verriegelte die Türe hinter sich, auch jene, die zum Hausgang führte.

„Stelle die Uhr ab!" rief sie. „Ich will nicht, daß die Todesstunde naht. Ich will noch leben, leben!"

Sie war so aufgeregt, daß sie kaum wußte, was sie sagte.

„Zieh die Vorhänge zu! Ich will nicht sterben, ich will nicht!" —

Der Gatte suchte sie zu trösten: „Vielleicht war das Gerede der Leute von den deutschen Soldaten doch zu viel; vielleicht ist alles besser, als wir meinen. Warum sollte er uns auch —"

„Er wird uns totschießen, sicher, sicher! Und höhnisch lachen, wenn wir im Blute liegen!" Dabei umfaßte sie ihren Gatten und stöhnte.

Plötzlich schrak sie zusammen.

„Er kommt!"

Dann trat wieder Stille ein. Draußen in der Küche war ein Topf zu Boden gefallen, den die Köchin, die mit dem Zimmermädchen auch in ihre Kammer geflohen war, nur halb mehr auf den Herd gestellt hatte. Totenstille machte sich breit. Die Baronin hörte, wie ihr Herz pochte, hämmerte. So saß sie, minutenlang, wortlos neben ihrem Mann gekauert, der sie fest umschlossen hielt.

Da wurden Schritte auf der Treppe laut, fielen wie Gewichte immer tiefer herab, dröhnten immer näher, schwerer . . .

Die Baronin drängte an ihren Gatten, als wollte sie sich in seinen Körper verkriechen. Sie umklammerte ihn mit fiebernden Armen, daß er kaum mehr atmen konnte. Ihr Hauch staute sich im Hals.

Es klopfte.

Aber die beiden ertöteten jeden Laut in sich.

Es klopfte wieder.

Keine Antwort.

Es klopfte zum dritten Mal. Zugleich ertönte eine Stimme von draußen: „Niemand da? — Gar niemand? — — Man hat mich doch zum Essen geladen. — Wo sie nur alle sind! — Komisch."

Doch, als der Hauptmann keine Antwort erhielt, ging er wieder weiter, hinaus vor das Schloß, wo sein Diener in der Nähe der Wache die Kleider putzte. Totenstille im Haus? — Er fühlte leises Schauern über seinen Rücken rieseln wie kleine kalte Perlen.

Unterdessen öffnete der Baron die Türe, zog die Vorhänge wieder auf und sagte: „Wir müssen! Wir haben ihn doch eingeladen, um ihm zu zeigen, daß wir ihm nicht feind sind. Vielleicht ist alles besser" . . .

„Um Gottes Willen!" stöhnte seine Gattin auf, floh in die Küche und rief nach der Köchin.

Der Baron führte den Hauptmann in das Eßzimmer.

„Für mich allein gedeckt?" fragte der Hauptmann. „Warum essen nicht auch Sie mit und Ihre Frau Gemahlin?" Hörte plötzlich jene Totenstille schreien, die vorhin hinter allen Türen schauerte, und fragte, als der Baron in seiner Antwort stockte: „Haben Sie wohl Gift im Haus?" —

Der Baron wurde bleich.

„Wie kommen Sie nur auf diesen Gedanken?"

„Ich meine nur —"

„Nein! — Bei Gott!" schwur der Baron.

„Sie müssen mitessen!" erwiderte der Hauptmann.

Als die Baronin von diesem Wunsche hörte, stiegen wehe Phantasien vor ihren Augen auf. Sie sah: wie sie und ihr Gemahl sich gegenübersitzen; hart voneinander getrennt; der Hauptmann am oberen Tafelende; Rauch wölkt aus der Schüssel und gespenstert in unseligen Gestalten; dann und wann klingt ein Löffel dazwischen; klirrender Tod; die Köchin zittert, wie sie die heiße Platte auf das Linnen setzt; ihre Augen flackern manchmal auf: Glut, die vom Sturmwind erschreckt wird; der Hauptmann sitzt da, wie eine lauernde Bestie; seine Augen streifen wie Scheinwerfer, die günstigste Sekunde zu finden; da, als ihr Gatte das Glas an den Mund hält — als seine Augen etwas nach der Decke steigen, da — zerklirrt das Glas — Blut spritzt aus der Brust ihres Mannes — er schreit — der Hauptmann grinst — zieht die Pistole nochmal an — schwarz und mundweit auf sie gerichtet — —

Die Baronin schrie, von ihren Gedanken überwältigt, laut auf, erblaßte und sank ihrem Gatten ohnmächtig in den Arm.

Kaltes Wasser brachte sie wieder zur Besinnung.

Aber die Ahnungen wichen nicht mehr von ihr.

Plötzlich, wie von einem hellen Gedanken durchflogen, sagte sie: „Ich werde decken lassen!"

Der Baron ging und bat dem Hauptmann, sich noch eine halbe Stunde zu gedulden; dabei waren seine Augen gespannt, wie die eines lauernden Tieres.

Unterdessen befahl die Baronin, Wein aus dem Keller zu holen. Sie ging in die einsame Speisekammer, und goß den Wein in die Serviceflasche. Da hörte sie die Schritte ihres Gatten auf dem Gang, öffnete die Türe leise und flüsterte: „Komm!" — Dann, als die Türe verriegelt war: „Trink nicht vom roten Wein, Liebster! — Trink nicht, wenn er auf der Tafel steht! Trink nur vom weißen!"

Der Baron starrte sie an. Sein Blick fragte lauter als sein Mund.

„Ja," sagte die Baronin, „Rache soll sein! Ich habe den Wein vergiftet!"

„Nein, nein!" drängte der Baron. Du weißt ja gar nicht, ob er denn wirklich so grausam ist, daß er uns töten wird. Wir täuschen uns vielleicht. Schütte den Wein aus! — Sie würden uns Haus und Hof in Brand stecken und uns töten. Beschwöre kein Unheil herauf!"

Die Baronin aber brachte die Pistole nicht mehr aus dem Sinn.

„Dann bitte ihn", sagte sie, „er möchte seine Pistole nicht mit in das Eßzimmer nehmen!" —

Der Baron ging und vollzog die Bitte.

„Gewiß!" erwiderte der Hauptmann. „Ich will sie ablegen!" Und ging in sein Zimmer. Da hörte er wieder jene Totenstille, die hinter allen Türen stand, sah den einzelnen Teller auf den Tisch und dachte: Komisch! — Nun soll ich auch die Waffe noch ablegen — Er legte wohl die Pistolentasche ab, die Pistole aber verbarg er in der Hosentasche.

Die Baronin hatte sich währenddessen umgezogen. Als sie in ihrer vollen, seidnen Schönheit so vor ihrem Gatten stand, überfiel diesen tiefe Wehmut. Wenn er sie nun doch verlieren sollte, wenn der Hauptmann schließlich die Pistole doch nicht im Zimmer lassen würde — wenn — —

Da verbarg der Baron einen Dolch an seiner Brust.

So setzten sich die beiden Männer, die Frau, blaß und stumm, an den Tisch, wie zu einem Henkersmahl.

Während die Frau wie eine Katze lauerte, ließen die Männer ihre Blicke heimlich wandern. Wenn sie sich begegneten, wichen sie blitzschnell wieder aus. Aber das las jeder aus dem Auge des andern, auch in der schnellsten Sekunde: Du hast mich belauert! — So fühlten sie sich gegenüber, wie Hunde an der gleichen Schüssel, von denen jeder wartet, wer zuerst zu beißen anfängt. Angstgefühl stieg in jedem auf. Jeder spürte die Luft, die zwischen seiner Hand und seiner Waffe lag.

„Wie schwül es ist!" sagte der Baron plötzlich, um die furchtbare Stille zu brechen, und wischte sich über die Stirn.

„Sehr schwül", erwiderte der Hauptmann. Da sich kein neues Wort regte: „Unheimlich ist es, hier weiter zu essen." Dabei legte er Messer und Gabel auf den Tisch. Das Messer gleißte an der Schneide, die Gabel schien spitziger als je.

Die Baronin fühlte schwarzen Abgrund hinter ihrem Stuhl. Sie wollte schreien. Aber der Schrei versteinte in ihrer Kehle. Alpe spürte sie, als müßte sie ersticken. Schweiß brach aus ihrer Stirn.

Der Baron schwieg, saß, starr gegossen. Nur die Nasenflügel zitterten.

Da stand der Hauptmann langsam auf, jede Bewegung der andern belauernd, ging ans Fenster und öffnete. „Ich will die beiden Flügel aufmachen", sagte er, „daß Luft hereinkann".

Die beiden Männer hefteten ihre Blick ineinander, lange, unverwandt. Die Baronin atmete auf; Feindliches schwand aus den Augen der Männer.

Frage drang aus ihren Blicken.

„Ja", löste der Hauptmann endlich das Schweigen, „wir beide haben Augen. Wir beide haben aber auch einen — Mund".

„Sind wir nicht Menschen, auf der gleichen Erde, mit dem gleichen Recht?" fragte der Baron.

„Und doch", warf der Hauptmann ein, „stehen wir einander gegenüber" — — Seine Stimme schattete.

„Nicht weiter", bat der Baron. „Ich weiß selbst nicht recht — — Es muß doch etwas zwischen uns sein — etwas, das —" der Baron schaute sinnend vor sich hin und schwieg.

Plötzlich sagte der Hauptmann: „Seien Sie einmal ganz aufrichtig! Oeffnen Sie ihre Weste! Ich wette, Sie haben einen Dolch an Ihrer Brust verborgen."

Der Baron erschrak. „Wahrhaftig!" sagte er, riß den Dolch hervor, warf ihn in die Ecke des Zimmers und bat den Hauptmann um Verzeihung.

„Sie haben nicht um Verzeihung zu bitten", erwiderte der Hauptmann, „ich bin ebenso schuldig wie Sie. Ich habe meine Pistole bei mir. — Sehen Sie?" Dabei zog er die Waffe aus der Tasche.

Die Baronin fuhr zusammen.

„Erschrecken Sie nicht!" sprach der Hauptmann weiter. „Wir haben uns voreinander gefürchtet, sehr gefürchtet. Wir waren auf den Tod gefaßt. Nun ist alle Furcht vorbei. Ich will Ihnen nichts zu leid tun, Sie mir nichts! So stehen wir uns wahr und glücklich gegenüber."

Die Baronin erzählte nun von ihrer furchtbaren Todesangst und ihrem mörderischen Vorhaben. Da lächelte der Hauptmann und gab ihr die Hand.

Seele!

Von Sophie Lederer

Wer bist du — Seele — die du, — träumeschwer
Wie abendliches Dämmer — zu mir trittst
In dem Gewand von starrer, weißer Seide,
Mit blassem Mund und zärtlich scheuer Frage
An's Herz mir rührst, —

Sodaß es bluten muß, gleich einer Wunde
Von heißen Lippen aufgeküßt? — —
Kommst du aus Weiten
Wo die Tropfen der Zeit verklingen, —
Wo nur ein Lärm von Riesenschwingen
Ehern in den Himmel steht?
O künde:—
Die stillen, weißen Nachen
Mit asphodelostrunkenen Gästen —
Gleiten traumselig sie in jenes Geheimnis
Das deines Auges Rätselstiefe
Lockend entdunkelt? — —
Seele, — bist du Klang?
Ein schluchzend dunkles Lied
Das schwermutrot durch weiße Nächte zieht, —
Und doch wie Vollmond blüht auf steilen Lilienkelchen,
Und säumt den Lindenbaum und das Gelände, —
Den lieben Wald, mit geisterndem Gestreif,
So grell, — so leiderlöst wie letztes Wissen? —
Löset du Schweigen zu brennenden Küssen? —
Bist du Befreier im Sterbenmüssen? —
Deine schmalen — zärtlichen Hände:
Spenden sie Liebe? — Tragen sie Tod? —

Aus fernen Tagen

Ein Blatt aus einem Nachlaß

Vorbemerkung: Diese Aufzeichnungen aus einer Zeit lange vor dem Kriege haben gewiß kein öffentliches, wohl aber ein seelisches Interesse. Wie sich die Erscheinung eines eindrucksvollen Mannes in der Seele eines Jünglings spiegelt, das allein wollen sie schildern. Zwar sehen wir beiläufig, wie der Jüngling ungewollt zum Verteidiger jenes Mannes gegen die ihm gemachten Unterstellungen wird. Doch liegt diese ganze Angelegenheit außerhalb des Interessenkreises dieser Blätter. Die Wirklichkeit wird irrelevant, zum bloßen Vorwand, wo das freie Spiel inneren Geschehens beginnt.

„Krupp kommt nach Capri; und dann, wissen Sie schon, er soll Jünglinge lieben. Er hat sogar in einem Neapeler Blatt gestanden!" Was ging mich Krupp an? Nichts. Und dabei blieb es in Wirklichkeit. Trotzdem, er war der erste Mensch, von dem ich erfuhr, da er fühlte wie ich. Ich hatte mystische Vorstellungen von einem Manne „dieser" Art: wie er aussehen mußte und bezüglich seiner vermutlichen Lebensstimmung. Obwohl ich doch selbst ein Jüngling „dieser" Art war, fiel es mir nicht ein, zu vergleichen. Und nun war der erste, den ich sah, kein Geringerer als Krupp. Wunderbare, ferne Ahnungen. Allerlei Möglichkeiten. Zugleich immer wieder: was geht dich Krupp an? (Ist er ein Goethe? Er ist sehr reich und Freund des Kaisers. Aber das mag Kellner interessieren.) Nur unbewacht und von dem eigenen Stolz mißbilligt, durfte sich meine Phantasie mit ihm beschäftigen.

Er kam. Ich sah den großen Mann mit der abgehackten Nase, die nicht unstolz war, und den funkelnden Brillengläsern. Bekannte von mir drängten sich an ihn: junge Künstler, Sänger, Maler, die Geld brauchten und Karriere suchten. Ich hielt mich — nicht nah, nicht fern, das heißt mehr als indifferent, weder suchend noch meidend. So wollte es mein Stolz. Ich fühlte Grausen, ich fühlte auch etwas wie Mitleid für diesen Mann, als ich den Tanz sah, der um ihn anhob; ich kannte die Menschen, die sich um ihn drängten. Deutschland wirft nicht die Besten zu dauerndem Aufenthalt im

Ausland ab (oder vielleicht viele Fragwürdigste und einige Beste*). Wie allein ist er innerlich, dachte ich bei mir; sie können ihn ja nicht verstehen, sollten sie ihm etwa auch, — was ich nicht weiß, denn geredet wird viel, — zu Willen sein. Sie lassen ihn einsam, auch wenn sie noch so dicht bei ihm sind, denn ihr Gefühl kann er sich doch mit allem Geld nicht kaufen. So ist er immer arm und suchend bei allem seinem Reichtum, und so viele sich um ihn drängen, verlassen. Herrscher und Verbrecher, ja Verfolgter zugleich, einer, der sich fürchten und viele Mäuler stopfen muß, um ruhig leben zu können, obwohl er einer der mächtigsten Männer der Welt ist. Der Troß machte, daß um ihn eine Atmosphäre war, wie die römischer Kaiser. Jedenfalls empfand ich es so. Zugleich fühlte ich ein geheimes Band zwischen ihm und mir, während ich den Kreis mied, der sich um ihn drängte. Unter allen bin ich vielleicht der einzige, dachte ich, der von Natur in sich trägt, was er sucht.

Vielleicht (törichter Gedanke!) würde er einmal nach mir fragen, sich nach mir erkundigen! Ich dachte mich in ein Verhältnis zu ihm. Ich schämte mich: nicht, daß ich ein Verhältnis eingehen konnte, sondern daß ich mit etwas spielte, wozu doch gar keine Aussicht bestand. Aber ich war zwanzig Jahre alt, ich ging immer allein. Ich fragte mich: würde ich fordern, schaffe die anderen ab? Nein, ich würde sagen: Was gehen sie mich an? Tue mit ihnen, was du willst. Mich berühren sie nicht. Unsere Beziehung steht außerhalb dessen. Der Unterschied ist, daß sie Geld von dir nehmen und Geschenke, ich aber gebe mich dir zum Geschenk. Dich beschenken können, den reichsten Mann Deutschlands, Europas; ihm noch etwas zu geben haben, das ist meinem Stolz willkommen. Dich, der immer nur gibt und immer gesucht wird, weil er gibt, einmal beschenken, dich suchen ohne Wunsch, ohne Gegengabe, das ist ein Tun, das mich lockt.

Wenn er nun aber es nicht anders wollen würde, und er böte mir einen Ring, eine Kostbarkeit? Ich würde sagen: Was soll ich mit Ringen? Ich schmücke mich nicht mit goldenen Klemmen. Lieber: es ist zu wenig! Denn was mich betrifft, — mein Vater, weißt du .... ich bekomme monatlich 150 Mark; und ein Sohn meines Vaters! Wenn du ihn sähest! Aber ich habe einen guten Bekannten, einen jungen Maler. Er ist sehr häßlich, er ist sehr verheiratet, er ist sehr talentiert und in großer Not. Kaufe ihm ein paar Bilder für ein paar tausend Mark ab, als Lohn für mich. Du darfst sie ihm nicht schenken, die Summe, du mußt die Bilder dafür nehmen, damit er glaubt, dir gefielen die Bilder. Wie wird ihn das ermutigen. Was wird er dann schaffen! Wirklich Schönes wird er schaffen, was Liebhaber anlockt. Weil er glaubt, Liebhaber für sein Werk gefunden zu haben, wird er ein Werk schaffen, das Liebhaber findet!

Aber nun scheint ihm vielleicht plötzlich auch das nicht genug für mich; und auch für diesen Fall dachte ich mir etwas aus. Erzähle mir doch von deinen Arbeitern, mächtiger Alfred; wieviele sind es? Und welche Einrichtungen schufst du? Gibt es nicht noch eine Maßnahme zugunsten der Arbeitenden, zugunsten der Aermsten, die du mir zu Liebe treffen könntest? Und vielleicht Sorge tragen, daß sie auch außerhalb deiner Betriebe sich Eingang verschafft? Du hast doch das Ohr des Kaisers. Kannst du nicht erreichen, Lieber, daß der Achtstundenarbeitstag allgemein wird? Das wäre ein Geschenk, deiner würdig und auch meiner. Interessierst du dich denn nicht für die Schulfrage, die Friedensfrage, die Fürsorge der unehelichen Kinder? Aber du bist ja vor allem eingesetzt, dich für diese Fragen zu interessieren. Wir wollen von solchen Dingen zusammen sprechen, und dann wirst du noch an sie denken, wenn du mich längst vergessen hast, und ich werde nicht vergeblich durch dein Leben gegangen sein.

Ueber uns, Krupp, den ich nicht kannte, und mir stand das hohe Bild von Hadrian und Antinous. Geringer von Würde durfte unser Verhältnis auch nicht werden.

Bin ich ehrgeizig?, fragte ich mich. Ja, d. h. nicht im mittleren Sinn, aber den ganz großen Ehrgeiz hatte ich. Ich dachte an Platen und Liebig. Daß es immerhin ein Liebig war, den Platen liebte, daß es immerhin ein Platen war, dem Liebig gehörte, das hatte für mich einen unsagbaren Reiz. Selbst wenn es mißbilligenswert wäre, einen Freund zu lieben, so ist es doch für einen Platen nicht mißbilligenswert einem Liebig gegenüber; und wenn es mißbilligenswert wäre, sich einem Freunde hinzugeben, so wäre es doch für einen Liebig nicht mißbilligenswert, sich einem Platen hinzugeben. Ich meinte damals, daß große Werke und Persönlichkeiten durch ihr Sein den Menschen so viel gäben, daß sie auch gerechtfertigt wären, wenn sie als Gegenpreis etwas in Anspruch nähmen, was andere nicht nehmen dürfen.

*) Beide Kategorien müssen das Vaterland meiden, das für alle Mittleren Platz hat.

Indem ich mir aber meine Beziehungen zu Krupp ausmalte und seinen Reichtum mir vergegenwärtigte als ein Mittel, das unendliches Elend lindern könnte, fiel es mir auf, daß ich zuletzt doch verlegen war um einen endgültigen besten, nächsten Zweck für diesen Reichtum. Unzählige Pläne sozialer Art sind mir damals und seitdem immer wieder durch den Kopf gegangen, manchmal mit der wahnsinnigen Heftigkeit einer Inspiration. Aber sah ich dann näher zu, so war das größte Vermögen noch zu gering, um alles zu leisten; und im einzelnen blieb jede Wohltätigkeit nicht mehr ganz notwendig, nicht mehr ganz dringend und berechtigt. Warum gerade hier und nicht dort? Warum gerade diesem und nicht jenem? Werde ich dereinst eine der Stiftungen machen, die ich in meinem Leben plante, um die ich sparen wollte?

Krupp führte inzwischen sein eigenes Leben. Da waren die Abendkonzerte im teppichbelegten Barbierladen, die seine beiden Musiker veranstalteten und zu denen er erschien, als Gast, nicht anders wie jeder als Gast erscheinen konnte. Dann war sein Dampfboot und seine Vorliebe für die Meeresfauna. Er sollte ein Gelehrter auf dem Gebiet der Biologie sein, ein Buch vorbereiten. Keiner von den Kaufleuten, die ich kannte, großen oder kleinen, hatte eine ähnliche ernste Liebhaberei neben seinem Beruf. Den Armen der Gegend war Krupp ein Freund. Jedesmal, wenn er abreiste, saßen die Bettler von Kapri, von Anakapri, ja von Neapel, in langer Reihe am Wege und riefen ihm Saluti nach. Das erfüllte mich mythisch. Was ich ihn gelegentlich zum Admiral Hollmann (oder war es ein anderer), zu einem Grafen Schlieffen sagen hörte, kam dem gegenüber nicht in Betracht. Nun, bei den meisten Menschen ist ja bedeutungsvoller das, was über sie zu sagen und zu hören ist, als das, was sie selbst sagen. Auch nahm ich die Belanglosigkeit seiner Aeußerungen als ein Zeichen, daß er im Grunde auch jenen Herren gegenüber inkognito blieb. Sang er unter den anderen — angesteckt von der kindlichen Heiterkeit der italienischen Rasse und selbst kindlich heiter geworden — den Refrain einer Pantomime mit, die italienische junge Leute aufführten, so mußte ich denken, daß für diesen Mann daheim zwanzigtausend deutscher Fünglinge arbeiteten, die in der Masse seiner Arbeiter für ihn verschwammen. Was konnte einem solchen Manne der einzelne sein? Höchstens ein Augenblick. Aber es war doch nur, daß er die zu Hause nicht kennen durfte. Denn hier kannte er den jungen Ch. und den jungen V. und H. alle beim Namen.

Auch ich führte während dieser Zeit mein eigenes Leben. Welch ein Leben? Ein Phantasieleben. Zu Hause hatte ich ein Phantasieleben geführt. Ich war nach Italien gekommen, um doch endlich Wirklichkeit zu erleben. Und nun erlebte ich auch in Italien nur Phantasien.

Anderthalb Jahre später brach in meinen deutschen Winter die Affäre Krupp. Eines Mittags erzählte mein Bruder Eduard: Der „Vorwärts" ist konfisziert, eines Artikels über Krupp wegen. So und so. Schon am nächsten Morgen rief er mir entgegen: „Krupp ist tot!" Ich setzte mich ruhig hin, sagte gar nichts. Für ihn war Krupp der Kanonenkönig in Essen, für mich ein Mensch. Ich kannte ihn doch, hatte so viel mit ihm erlebt. Wirklich? Ja, in meiner Phantasie. Ich war durch Wochen wie getroffen, furchtbar aufgewühlt; ich fühlte mich ihm jetzt erst ganz nahe. Vielleicht liebte ich ihn nun. Die anderen sprachen um mich herum über Krupp. Ich schwieg. Fragte mich einer, so bekannte ich und es tat mir leid, daß es nur die volle Wahrheit war: ich hatte nach keiner Richtung hin etwas bemerkt ich hielt alles für Gerede. Ich sage, daß es die volle Wahrheit war, tat mir leid, denn mir war er durch jene Gerüchte ja erst bedeutsam geworden, durch die ihm nachgesagten Verschuldungen näher gekommen. Zugleich schlug doch in meine Trauer um ihn die furchtbare Sensation hinein, daß jetzt endlich durch den Fall Krupp unsere Sache, unser Geheimnis zum ersten Mal laut, laut in alle Welt hinausgeschrien war, in alle Straßen aller Städte, und mit Mächtigen, mit Königen in Verbindung gebracht. Wie Freude peitschte das einen, der sonst doch allen Lärm haßte und errötete, wenn auch nur der Name jener Sache neben ihm genannt wurde. Schlimmes Rätsel. Ach, ich konnte meine Trauer ja niemand eingestehen; so war es mir eine Wohltat, wenigstens mit einigen Nächsten von der Sensation sprechen zu können und unter dieser Maske meinen Schmerz zu sagen. Zwischen hinein aber spitze sich auch dünn und fein, als wäre die Ruchlosigkeit des „Vorwärts"-Artikels mein Werk gewesen, ein befriedigtes Rachegefühl. Rache des verschmähten Geliebten, Rache, daß er meine Träume nicht wahr gemacht hatte, für die er doch wahrlich nicht konnte. Aber ich konnte auch für mein Rachegefühl nichts, denn ich schämte mich furchtbar seiner. Zuletzt aber klang es mir immer wieder in großen, furchtbaren, ehernen Glocken von Essen herüber: Wirklicher Geheimer Rat Krupp ist gestern abend auf Villa Hügel gestorben! Dies und nichts weiter als einzige Antwort auf allen Lärm der Zeitungen, der Gespräche, der Mäuler. Vornehmer, deuchte mich, hatte niemals ein Mensch geantwortet, sich entzogen.

Ich habe mir über Aufregung, Sensation, häßliche Rache hinweg ein Bild von Krupp errungen, das gut ist. Viel Nerven hat mich das alles gekostet, das Erlebte und das Unterdrückte. Und derart waren fast alle meine Erlebnisse: Unerlebtheiten. Deshalb auch, wo ich wirklich trauerte, wußte es keiner außer mir, keiner in meinem Umkreis. Wo ich wirklich hoffte, konnte ich es noch weniger jemandem sagen.

Strindbergs Luther und das historische Drama

Von Otto Zarek

„Tragödien" und „Komödien" sind Theaterstücke vom Standpunkt des Interesses aus gesehen: Der ausgehende Ladenschwengel, das finanzierende Stadtparlament, die Komödianten ihres Faches, der Dramaturg und der Kassierer kennen den Unterschied. Das Schöne, sagt Kant, gefällt ohne Interesse. Tragisches und Komisches sind, als Elemente des Dramas bezeichnet, in den großen Werken der Dramaturgie und der Aesthetik eingehendst behandelt; in Werken, die den Vorzug haben, den philosophischen, — nicht aber den ästhetischen oder dramatischen Problemen zu genügen. Für den Dramatiker liegt der Unterschied nicht im Wesen des Dramas begründet. Er deutet auf Shakespeare und sieht in den „komischen und tragischen Stellen" immer nur: Das eine Drama. Strindbergs „Luther" bedeutet nicht deshalb einen neuen Typus des Dramas, weil hier dämonischer Pessimismus und kraftvolle Wucht des genialen Schöpfers jede aufflackernde Geste des Lachens, der Beschaulichkeit, der Reflexion abhackte und einen gigantischen Torso mit scharf behauenem Gefüge, bissig und gefühllos, in den Raum stellte.

Die Intention des Dichters, an seine Personen Lust oder Qual zu verschenken, entspringt seinem Temperament. Die Intuition des Dichters packt, alle Ichhaftigkeit überspringend, das Wesen des Dramas selbst. Es gibt nur eine Form, die Möglichkeit dramatischen Inhaltes ist und jenseits von Starrheit, Kälte, Reflexion, Deklamation, Flächenhaftigkeit entsteht: dieses formale Prinzip heißt Handlung. Aber, dies übersah die mangelhafte Psychologie beschreibender Aesthetik: es gibt nicht nur eine Möglichkeit der „Handlung". Aus der vielseitigen Interpretation des Handlungsgeschehens innerhalb der durch die Bühnengestaltung beengten Plastizität ergibt sich das vielseitige Wesen des Dramas. Das Prinzip der Handlung bestimmt die Kategorieen des Dramas.

Unmöglich ist es, — was tiefgründige Philosophie trotz der Kritik der Urteilskraft übersehen hat: das Wesen des Dramas anstatt aus seiner Wirkung aus seiner Architektonik zu erklären — in wenigen Zeilen zu geben. Allein die Anschauung, das Hinblicken auf das Vorhandene soll klärend und erklärend dafür zeugen: daß wir ein „historisches Drama" in einem neuen, präguanten Sinne, in kategorialer Bedeutung haben. Der „Luther" Strindbergs, zufällig dem Berliner Publikum zum Bewußtsein gebracht, ist, meiner Kenntnis nach, die erste Verwirklichung des neuen Dramas; in ihm ist, was in den historischen Schauspielen früherer Zeiten Andeutung und tastender Versuch war, zur Realität geworden. Dabei glaube ich hier schon betonen zu müssen: das, was ich das „neue Drama" nannte, maßt sich nicht an, das einzige, überrumpelnde absolute Werk zu sein, es bedarf garnicht der Arroganz, mit der man einen neuen Stil oder eine neue originelle Ungezogenheit zu placieren pflegt: eben deshalb nicht, weil die subjektlose, ganz objektive, formale Bestimmung seines Wesens schon oberflächlicher Einsicht beweist: seine Existenz ist unabhängig von Geschmack, Beifall, Zischen und Kritik gesichert.

Der Hinweis auf historische Schauspiele „gewöhnlicher" Komposition oder das Benennen sozialer Tragödien des „Luther"-stiles beweisen, daß der Begriff des „historischen Dramas" nur psychologisch, nicht aber logisch dem Wesen dieser Gattung entspricht. Aber: gehen wir von dem „Luther" aus! Es ist nicht meine Aufgabe, die Leistung des Dichters zu rechtfertigen. Ich glaube an sie; obwohl die Gestalten schemenhaft über die Bühne huschen; obwohl der Dr. Johannes den Deus ex Machina spielt und für den psychologischen Feinschmecker ein übelriechendes Ragout aus mephistophelischen und romantesken Abfällen sein mag; obwohl im Garten des Herrn Peutinger unnützerweise interne Medizin doziert wird; und: obwohl Kaiser Karl V. über die Bühne hopst wie ein Monarch von 1919.

Die wesentliche Entgegnung auf diese Einwendungen: hier sei, endlich, das Auftreten der Gestalten nicht nach dem Zufall einer üblichen, psychologisch intakten Kausalität geregelt, sondern die Personen,

als Expression dramatischer Notwendigkeiten erdacht und erschaffen, werden in den Raum gestellt, weil die Dichtung sie ruft, auch wenn ein schläfrig lullender Intellekt verdutzt auffährt und sie, wie ein unvorschriftsmäßig aufgeschreckter Wachtposten anruft „Halt! Wer da?" — diese Entgegnung, sage ich, mag als stilistisches Phänomen einem besonderen Kampfplatz zugewiesen werden. Aber: dieselbe naturalistische Verdorbenheit, die uns das Realitätswidrige mit Hemmungen empfinden läßt, nötigt uns, die noch nicht legitimierte Art, Szenen und Bilder zu häufen, als Willkürlichkeit zu beschimpfen. Was aber verlangt der normale Mensch vom Drama? Glatte, wohl disponierte Handlung.

Der Begriff der Handlung stammt nicht aus dem antiken Drama, sondern aus den herrlichen Errungenschaften der Racineschen Glanzzeit, wo man nur die leere Form: — Spiel — Gegenspiel, Konflikt, mit einigen retardierenden Momenten spannend gepfeffert, über unübersehbare Verwicklungen zur glücklich-unglücklichen Lösung geführt — mit trabenden Jamben zu füllen brauchte, um ein Dichter zu sein. Das Schema blieb, als Psychologie und Sinn für dramatischen Rythmus, von seltenen Talenten beherrscht, dies eine Drama zum Triumph führten. Das Konfliktsdrama, fähig, sämtliche Probleme der psychologischen und soziologischen Skala zur Darstellung zu bringen — braucht man doch nur die verschiedenen Psychen, Charaktere, Meinungen etc. dem Thema gemäß an Autagonist und Protagonist zu verteilen — siegte und erstickte, von den gewaltigen Könnern des 19. Jahrhunderts, von Hebbel, Ibsen, Hauptmann und dem jungen Strindberg geführt, alles, was die ältere Literatur in revolutionärem Tempo gezeitigt hatte. Die Tektonik des Dramas war eine konsequent-lineare; dort, wo Ansätze malerischer Struktur sich zeigten, bei Shakespeare, dem jungen Goethe (Götz), bei Büchner und Grabbe hat man als geniale Willkür entschuldigt, was in Wirklichkeit geniale Unterordnung war: Unterordnung unter das Gesetz des zentralistischen Stiles, den zu erlauschen, aufzugreifen, zu entdecken nur die Intuition des Genies vermochte. Dort, wo der Dichter die eine Gestalt als sichtbaren „Helden" in den Raum stellt und nur aus seinem Willen, d. h. aus der einen herrschenden Idee des Ganzen Handlungen und Vorgänge bestimmt, hat der bessernde kühle Verstand eine Rechtfertigung dieses Zentralismus dadurch zu geben geglaubt, daß man schleunigst eine „Gegenhandlung" erfand, die dann die bipolare, zweibeinige Eingründung des Geschehens gewährleisten soll. Und doch! Stopfst du in den Rumpf deines Dramas einen Haufen Lumpen hinein, der Leib schwillt an, der Geist verändert sich nicht; nur das Gesicht hat dann blassere Farbe. So hat die Weislingen-Intrigue dem „Götz" nicht geschadet, weil sie zwar eine weitläufige, aber feine Dekoration darstellt. Immer aber bleibt Götz Zentrum des Ganzen. Wie anders, wenn im „Cid" der billige Konflikt Neigung-Pflicht zum Ausdruck kommt. Der „Cid" bleibt der Akteur, auch so etwas wie der Held des Stückes; aber er ist da, um dieses Konfliktes willen. Weislingen aber ist des Götz wegen geschaffen.

Aus zwei Gründen mußte das „historische Drama" geschaffen werden. Einmal, weil es der lebendigen Fantasie des Dichters gefiel, anstelle einer streng logisizierten Aktion die dramatische Situation, das lebendige, malerische Bild zu setzen, aus Scherz, Satire und Ironie die tiefere Bedeutung lebendig sprechen zu lassen. Im engen Rahmen des Konfliktsdramas würde die agogische Linie zerreißen; und das Talent hatte große Mühe, diese störende Risse im tektonischen Gewebe zu verkleben. So wie es der meisternden, bühnensicheren Hand Schillers gelang, die unbändige, konfliktslose, malerische Szenerie von „Wallensteins Lager" durch eine schaurig talentierte Aktion zu knebeln und die sprühenden kraftgenialen Interieurbilder historischer Situationskunst als Arabesken eines wohltemperierten Schulzimmers um einen proportionierten Ideenkonflikt zu nageln.

Aber vor allem ist es allein der akt-losen Komposition gegeben, als neues Element der Handlung die Zeit einzuführen. Das Werden wird Inhalt und Zweck der Handlung. Darum ist die Historie charakteristischer Inhalt dieses Dramas: das sich um das Geschehen selbst bewegt und für das die Tage, Entschlüsse, Motive, Stufen im Ich und in der Zeit nur der in begrenzte Stofflichkeit eingebettete und darum scheinbar zum Zustande gewordene, ewige, eine Weltprozeß wurden. Konfliktsschwangere Fünfaktigkeit und Duellantenschneidigkeit aufeinanderplatzender Weltanschauungen wachsen auf dem Boden irgendeiner feststehenden Weltordnung. Raum und Zeit sind fixiert; nun handle! Aufgabe des historischen Dramas aber ist es, das zu erfassen, was jenseits aller relativen und darum willkürlichen Begrenztheit liegt: die Geschichte.

Daher die Form: Die scheinbare Undisziplinierheit in der Wahl von Personen, Motiven, Szenen, von Ort und Zeit entspringt der Einsicht von der prinzipiellen Bedeutungslosigkeit der Erscheinungen. Ein Konfliktsdrama wird nicht dadurch „historisch", daß Hernani in Ritterrüstung und Herr Quitzow getreu der Ueberlieferung, d. h. im Einklang mit der Ullsteinschen Welt-

Geschichte einherstolziert. Ebenso verliert das „historische Drama" nichts durch Anakronismen, nichts dadurch, daß es eine Fülle lebendiger Ideen verdichtet in die unwirkliche Gestalt des Dr. Johannes, eines rhetorisierenden Mönches, oder eines den Tod symbolisierenden Leichnams legt.

Strindberg sagt von seinem „Luther", er habe die Shakespeare-Götzform dafür gewählt, wie es für ein historisches Epopoe passe. In der Tat: Dem Konfliktsdrama gegenüber steht das „Epopoe" Epos nicht deshalb, weil es die Breite (Situation, Interieur) liebt, sondern breit deshalb, weil die Zeit hier Exponent ist. Es wird das Konfliktsdrama geben: will der Dramatiker einen Konflikt des menschlichen Lebens darstellen. Es wird das epische Drama geben: will er hinter dem Menschen und hinter dem Scheine des Lebendigen die ewigen Wurzeln des Geschehens packen und das Urewige des Daseins aufweisen, für das das geschichtliche Werden nur ein Symbol ist. Nur wem das Sein selbst Rätsel und Untiefe ist, wird die Notwendigkeit rücksichtslos in die Tiefe spürender Problematik erkennen. Der Bürger schläft, wenn Weltgeschichte vulkanhaft aufbricht. Unter der Zipfelmütze hört Ihr wohl noch, was Nachbarn über Ehe, Ehre, und andere Endlichkeiten raunen. Nur der sah das Gesicht der Ewigkeit, der dieses erlebte: Geschichte!

Das historische Drama ist da. Der Berufene hat es geschaffen. Kommende Zeiten mögen es zur Vollendung führen!

Graziana

Von Hans Reiser

Ich

Zum Wort verurteilt bin ich leer,
Mißton, unrein, entstellt zu Lügen,
wie Wellen spiegeln, obenher
auf unberührter Tiefe wiegen.
Schweigen verspricht, verschwendet mehr.
Stumm sag ich, was ein Laut zerstört,
aus deinem Schweigen, inhaltsschwer,
erfaßt ein Sinnen, das betört.
Schon viel zu viel sagt nur dein Ach!
Ich denke deinem Seufzer nach.

Sie

Wer hofft, hat alles was ihm fehlt,
nur hoffnungsloses Herz ist leer.
Sehnsucht erfüllt, der hofft noch, den sie quält,
wer nichts erträumt, besitzt nichts mehr.
Wie ein Betrunkener niederfliegt,
taumelt in den Straßengraben,
wankt das Herz hin. Es erliegt
süßer Hoffnung, die wir haben.

Ich

Der Bettler, der von Abfall lebt,
beschenkt, erstarrt vor Schrecken stumm.
So ich, der nie vor Unglück bebt,
Glück, Ueberreichtum, bringt mich um.
Ich wehre mich: es ist nicht wahr,
ein waches Traumbild, was du siehst! —
bin wach und fürchte, sehe klar
den Wunsch, der brennt, als Wunsch verfließt.
Sieh! sagt die Hoffnung, sie bewegt sich ja!
Ja, sagt die Furcht, was ich im Traume sah!

Sie

Du sahst mich an, vor Abscheu blaß,
ich wandte mich bestürzt, betrogen,
verbarg mich kühl, die Augen naß,
da Blick die Blicke angelogen.

Dann, als dein Lachen mich erregt,
hat es mich rasend hingezogen.
Im Augenblick, der so bewegt,
sind Tag und Nacht zu eins verflogen.

Verdeckt der Blick noch Sonnenschein,
weil Regenwolken vor ihm wogen?
Brennt Licht von deinem Blick darein,
dann blendet mich ein Regenbogen.

Ich

Zu Kampf und Feindschaft bin ich wach,
durch Abkehr stark, tollkühn, verschlagen!
Den Blick zu dir erhoben bin ich schwach,
mein Stolz und meine Kraft versagen.
Kein Schrecken kommt dem einen gleich:
in deinem Blick ein Himmelreich.

Sie

Thörichte Luft! Geschwätz! Das Phantasie
vortäuscht als wahr, war es auch nie!
Ich nehm zurück, was Tollheit angefacht
zu lügen, und der Zauber dieser Nacht.
Wie schön für einen Mann, Scherz ernst zu nehmen!
Ich Weib muß mich des Scherzes schämen.

Ich

Vom heißen Augenblick verführt,
von Uebermut in Ueberglut verstiegen —
ernüchtert, kalt, in Scham erliegen,
alt, lebensmüde, ruiniert. [nicht!
Gesundheit, Jugend, Frühling — glaubt sie
Licht geht davon an trüber Wolke Rand,
verwüstet, fahl und trostlos sucht das Land
am Himmel, blind, begreift ihn nicht.

Im Dunkel siehst du hellen Lichtbeginn,
vom höchsten Licht fällst du in Dunkel hin.

Was log ich mich so überseelig an?
Unwirkliches, erträumtes Schauen,
an ein Geschöpf sich anzutrauen!
Trugbilder! Täuschung! Zauberhafter Wahn!
Verlognes Drehn und Wenden, seichtes Wort,
das liebt, bewillkommt, lächelnd grüßt,
den hohlen Augenblick versüßt, —
der Wunsch nach Dauer reißt dich fort.

Alleinsein reift Verlangen, überschwer,
die Welt umarmen macht die Erde leer.

Verstoßen und verloren, ungesehn
der höchsten und geringsten Qual ergeben,
vertausendfacht, wie Blätter jedem Wehn
und Druck der Luft — warum noch leben?
Vergessen, Schlaf, gelöst aus schwüler Kraft,
Verzicht, Enthaltung, zu dir gehe ich,
Tod, Ruhe, Friede, dich erflehe ich! [schaft
Nach Sturm und Aufruhr, Wahnsinn, Leiden-

scheint milde Sonne, seidne Flügel regt
der Schmetterling; kein Hauch die Luft bewegt.

Sie

Bleib noch! Ich wagte nicht zu sehn,
was nie zu sehn ermüdet, dein Gesicht
und deinen Blick, vergrämt beim Gehn;
dein Schatten zögert! Geh noch nicht!
Wie Knaben Schmetterlinge fangen,
Licht atmen, Sonne, Farbenpracht,
so, wenn ich dich bestaune und betracht,
wird unersättlich mein Verlangen.
Gehst du nun fort, was bleibt mir dann?
Erinnerung, die nacherzählt,
verdeutlicht, was nicht leben kann,
im Schlaf, von Träumerei gequält,
noch träufelt ins berauschte Ohr
was ich besaß, vergaß, verlor.

Ich

Das Licht, das unser Auge preist,
erscheint nur schön, bescheint es dich.
Vor deinem Glanz, auf den es weist,
verweht es, offenbart nur dich.
Dir dient Geheimnis, Schweigen, Nacht,
die Sinn vertieft und Licht entfacht.
Licht, das dir flammt, erreicht dich nicht,
Witz, der dich schmäht, verarmt durch sich.
Der Dichter, nur durch mich verklärt,
kann ohne dich von sich nichts offenbaren.
Das Leben ist nur lebenswert
um dich; Sehnsucht nach dir zu wahren.

Sie

Wie schnell es tagt! Verbleibe, Nacht!
Steh still, Zeit, morgen darf nicht morgen sein!
Das Heute zu verlängern, bleibe, Nacht!
Schlaf ein, Licht, harten Tages Schein!
Tag sei ein Jahr! Jahr muß Jahrhundert
Gramvoller Wechsel holder Jahreszeit [sein!
vergeh, vergeß uns! Zeit sei Ewigkeit!

Vier Gedichte

Von Margot Berliner

Dichterische Offenbarung

Ein Knabe, der im Ebenmaß der Glieder
vom Rhythmus leicht beschwinget vorwärts schreitet,
trägt leuchtend auf der Hände Kraft gebreitet
von Onyx eine Schale. Sanft hernieder

wogt ein silbern Strahlen, Wärme spendend
den Menschen, die sich darbend um ihn scharen
und, still vertrauend der Gestalt, gewahren
sie wundersames Lächeln, Schmerzen wendend.

Doch einigen — geheimnisvoll erkoren —
glüht in der seltnen Schale ein Rubin,
der wie ein Feuer sich in Leiber senkt.

Und die Entflammten ziehn durch Welten hin,
verkünden singend, was ein Gott geschenkt,
und bleiben ewig kindlich reine Toren.

Vernunft

Wie ich sie hasse, die Vernunft!
Schreitet in strengem Mantel einher,
würdig und ehrfurchtgebietend;
beugt sich vor ihr der darbende Mensch,
küssen will er den Saum des Gewandes,
wehrt sie ihn ab, den Störer ihres gemessenen Schritts;
neigt sich nicht liebevoll tröstend zu ihm,
weiß nichts von himmlischer Lust des Begehrens.
Schaudernd wendet der Mensch sich von ihr,
der sich sehnt.
Weh aber,
wenn wildes Geranke grünend und lustig sich windet,
üppig wuchert empor zu geheimnisvoll farbenspielenden Märchen.
Dann glänzt blanker Stahl, unter stumpfer Schwärze des Mantels
krampft sich die Hand um das Schwert,
köpft mit gierigem Eifer
herrlich treibendes Blühen,
mordet
lockend schwellend, lebendige Kraft
mit kalter grausamer Gebärde.

Erdarbeiterin

Breit und stämmig stand sie auf dem Asphalt,
— die blaue Sackleinwand gab nur die Arme frei —
und wiegte auf den Schultern eine Eisenstange.
Und ich erschrak fast über diesem Bild.
Mannskräftig spieltest du mit diesem Eisen,
Erdarbeiterin!
Doch sanft zog Wind durch ihre blonden Haare,
und grellgrün leuchtete die eingeflochtne Schleife,
und diese Schleife sprach: Bin Weib und will begehrt sein.

Weimar

Im Zauberglast des Mittaglichtes ruht die Stadt.
Rotglühende Geranien sonnensatt
umhängen die Veranda, die uns Schatten leiht.
Ein Turm des Schlosses leuchtet grell und weit.
Ein scharfer Tritt, Kommandoworte fallen:
Die Wache löst sich ab. Hart hallen
die Schritte auf den groben Steinen.
Doch hinter Schloß und Wache, dunkel, einen
sich hundertjähr'ge, schwere Wipfel
zum Park mit frischem, hellen Wiesenrand.
Ganz zart und heiter steht auf Blumenland,
lugt träumend aus dem lichten Grün heraus,
beschwer nur von Erinnerung: Goethes Gartenhaus.

Klabund als Lyriker

Von Hans Benzmann

Nichts ist so sehr bezeichnend für den Dichter Klabund als dies, daß er in seinem Roman „Bracke" Eulenspiegel-Motive zwar im Anschluß an alte Sagen und Anekdoten und an den Stil der Volksbücher — auch dies ist charakteristisch —, doch auch ganz frei, ganz von seinem eigenen dichterischen und menschlichen Wesen aus behandelt, vergeistigt und vertieft. Seinem eigenen Wesen entspricht diese schillernde, kluge, überlegene Natur, diese tief im Menschlichen und Uebermenschlichen wie im Volkstum wurzelnde Seele des Schalksnarren. Und diese Seele ist ja trotz aller ihrer sich widersprechenden Aeußerungen, Erlebnisse und Schicksale im Grunde keine Proteus-Seele sondern eine ganz einheitliche, konzentrierte: sie ist die sich und dem Universum hingegebene, die alles genießende Menschen- und Dichterseele selbst. Der des Faust ist sie verwandt, aber über den Faust-Typus ist sie hinaus kraft ihrer doch anders gearteten leichteren Veranlagung, und ihr Trieb und Treiben ist nicht von vornherein oder nicht mehr auf das Erkennen gerichtet, sondern auf das Erleben und Bewerten der Dinge, denn sie weiß alles das, was sie wissen will und wissen kann, — und was sie nicht weiß, von dem weiß sie, daß weder sie noch ein Mensch es jemals ergründen kann. Sie nimmt das Leben mit Leid und Freude einfach hin, als ein Geschick, vielleicht grade in diesem Wechsel als ein Glück und in diesem Sinne nimmt sie auch das Unerforschliche hin. Dies alles wird durch einfache Erlebnisse, durch menschliche und göttliche Dinge, unmittelbar und symbolisch, mannigfaltig durch jenen köstlichen Roman und seine einzelnen Aventiuren belegt; denn dieser Roman ist im tiefsten Grunde lyrisch, legendär, visionär, geistig. Ein Wunderwerk in Enge und Weite, in Veranschaulichung und Beseeltheit, in der Darstellung des typischen und persönlichen Menschentums (das hier zusammenklingt).

Aber diese lyrische Seele des Dichters fand in der Sphäre des Schalksnarren noch anderes, das freilich, recht besehen, dasselbe wie jenes ist: sie fand in dieser Sphäre die großen Syntheseen des Menschen- und Dichtertums auch in ihren künstlerischen Offenbarungen: in Sprache und Stil. Sie fand — gemäß ihrer Veranlagung — in diesem Urtypus und seiner volkstümlichen und reinmenschlichen Art bestätigt, daß alle große, wahrhaft persönliche Kunst auch zugleich typisch und volkstümlich ist, zugleich tief und einfach, zugleich unmittelbar und gedankenhaft, bewußt und unbewußt, kurz geistiges Erlebnis und Ergebnis umgewandelt in Empfindung ist. Und das ist letzterdings nicht eine Erkenntnis sondern angeborenes Dichtertum. Dieses Dichtertum spreche ich diesem Lyriker doch trotz aller seiner Raffiniertheit zu. Und dieser Besitz ist eine Gnade und ein Glück; denn er stellt den höchsten Grad des Schöpferischen dar. Diese Eigenschaft unterscheidet Klabund von vielen begabten Dichtern der Jetztzeit. Er ist einer von den wenigen, die wissen, daß angeborene Verbindung mit der Volksseele für den schaffenden Künstler künstlerische Leistungen gewährleistet, die dem Grundwesen der Kunst und ihren ewigen Zielen nahe kommen. Freilich es gehört dazu ein künstlerisches Verantwortlichkeitsgefühl, eine Selbstbeobachtung und Selbstzucht, die das Falsche von dem Wahren, das Unechte von dem Echten genau zu unterscheiden weiß; ein Künstler weiß, wie er da wie ein Nachtwandler auf des Messers Schneide balanziert, und er weiß, daß nicht immer das im Geiste restlos klar Gesehene restlos klar gelingt. Auch für Klabund gilt dieser Einwand. Aber er hat sich kraft seines angeborenen Dichtertums zu einer gewissen Klarheit oft durchgearbeitet. Möge er nicht dem sprachlich und begrifflich unlogischen Geist des heutigen Subjektivismus verfallen, dem der sogen. Expressionismus vielfach unterlegen ist. Auch die Kunst hat und behält ihre inneren logischen Gesetze, die im menschlichen ebenso wie im sprachlichen Gefühl begründet sind. In seinen letzten Gedichten kommt Klabund einer gewaltsamen Unlogik öfters gefährlich nahe. Möge ihn sein kluges, im Volkstum ruhendes dichterisches Wesen davor bewahren und seine Kraft sich in ihrem natürlichen Grunde gesammelt halten.

Von Anfang an nehmen wir in Klabunds Gedichten diese liebevolle Zuneigung zum Volkstümlichen, zur Einfachheit wahr. Aber was er anfänglich gab, das war doch noch zu sehr von flachen Nebenströmungen oder von flach geleiteten tieferen Strömungen beherrscht. Der Bänkelsang hat stets kluge und reine Künstlernaturen angezogen. Er bietet als ein wahrhaft sozialer und von natürlicher Melodik und freiem Stil geleiteter poetischer Charakter Mög-

lichkeiten für den überlegenen genialen Geist, alles Menschliche durch hinreißende Unmittelbarkeit restlos zu veranschaulichen, er bietet Gelegenheit, die Lebensstimmung Villons und Shakespeares zu erzeugen, die allen Zwiespalt des Lebens, Tragik und Humor, Melancholie und Ironie ausgleicht.

Aber Klabunds Bänkellieder — in dem Buche „Der Leierkastenmann" und etwa in „Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!" sind noch flach und unbedeutend, sie entsprechen seiner Begabung nicht. Der Volkston ist freilich da. Und mit ihm manches, was auch dem späteren Klabund zu statten kommt: bis zur Frechheit auftreibende Aufrichtigkeit, Scherz und Schalkheit bis zur ernüchternden Pointe, Satire und Kritik bis zum Verkennen des eigenen Wertes. Dieser eigene Wert ist auch nach den recht unbedeutenden persönlicher gestimmten Gedichten des zu zweit genannten Buches vom Dichter noch gar nicht erkannt. Und weshalb diese Gedichte seinerzeit in der Kritik solch Aufsehen erregten, begreife ich nicht. Ahnte man den Wert des Dichters? Wir hatten doch im Vergleiche hiermit viel bessere Lyriker. Oder sprachen da noch andere Gründe mit, Gründe der falschen Suggestion, der Reklame usw. Immerhin aber ist auch in diesen Gedichten die einfache Formgebung, die natürliche Unmittelbarkeit und Gradheit bemerkenswert.

Der nächste Band „Die Himmelsleiter" brachte dann allerdings eine teilweise Erfüllung — eine ganze Erfüllung dagegen erst die Nachdichtung nach chinesischen Dichtern und der Eulenspiegel-Roman. Freilich der Ton und Stil des vulgären Bänkelsanges wurde zunächst fallen gelassen. Aber er klingt doch in einigen Nachdichtungen nach Villon und nach chinesischen Motiven des Li-tai-pe und anderen sehr vernehmlich an und nun in einer edlen Form. Francois Villon — ein Leben verbracht unter Dieben, Mördern, Trunkenbolden und Dirnen, in Spelunken und Kneipen niedrigster Sorte! Und eine Kunst — frei, wild und genial, groß und beseelt, melancholisch, ironisch, göttlich wie die Dichtung eines Shakespeares, helldunkel, grandios-realistisch wie die einzige Kunst Rembrandts! Ein Bänkelgesang von urtümlicher Kraft und unmittelbarster, dämonischer Schönheit und Tiefe — wer schildert seine Reize? Man kann das so wenig klarlegen wie die überirdische Schönheit eines Gedichtes von Verlaine. Aber Klabund ist Geist von Villons Geist, nur nicht von der genialen Größe und erfinderischen Eigenkraft des großen Franzosen. Diesen Wurf, dieses instinktiv-sichere Gefühl für den Bänkelsang, die Chanson, das Couplet haben die Franzosen, wie es scheint, nun einmal uns voraus. Klabunds kleine Serie „Francois Villon" gehört jedoch zu den schönsten Gedichten der Sammlung „Himmelsleiter". — Die freie Souveränität des menschlichen Geistes, des schöpferischen dichterischen Genies einigt die freiesten und größten Geister aller Völker und Zeiten. Und das empfand Klabund mit sicherem Instinkt, als er sich den kostbaren Dichtungen Li-tai-pes und anderer großer Chinesen zuwandte. Eine Verwandtschaft besteht zwischen den fatalen, ich will nicht sagen fatalistischen, großmenschlichen Liedern des Gehenkten, den Trink- und Dirnenliedern des Villon und den ebenso dionysischen Trinkliedern, etwa dem verzweifelt fröhlichen „Liede vom Kummer" des Li-tei-pe. Auch Dehmel hat das einst empfunden.

Himmel ist ewig. Er mag der Erde halbe Ewigkeit gönnen.
Wie lange werden wir uns des Goldes und des Weines erfreuen können?
Hundert Jahre sind wenig. Hundert Jahre sind viel.
Leben und Sterben ist einzig der Menschen Ziel.

Solcher Weltstimmungen gibt es viele bei Li-teipe. Klabund hat sie, die in der knappen chinesischen Form ja nur die Stimmung und die Seele ahnen lassen, mit klugem Nachempfinden ins Deutsche übertragen, sodaß er diese Gedichte fast als seine eigenen betrachten darf. Ein Humor quillt und schäumt aus diesen Trinkliedern, geboren aus Weltleid und Weltfreude, eine weltselige Stimmung, geboren aus Verzweiflung und Unsterblichkeitsgefühl. Man vergleiche die Gedichte „Der Hummer" und die drei Genossen" in der kleinen Sammlung „Li-tei-pe" (Insel-Bücherei Nr. 205). Näher der chinesischen Form kommt Klabund etwa in dem Gedicht „Die Beständigen", das von der Souveränität des schöpferischen Dichtergeistes kündet. In knapper Synthese, lyrisch, epigrammatisch wird geistige Ueberlegenheit ausgedrückt.

Alle Wolken gingen
Ueber See.
Und die Vögel schwingen
Wie Gelächter über fernem Land,

Nur King=
Ting,
Der spitze Berg,
Und der Zwerg
Li=tei=pe
Sind beständig, stehen, ragen unverwandt.

Ich kann es wohl verstehen, daß Klabund, dieser vom Werte ewig gültiger Kunstformen offenbar überzeugte Dichter, grade in der chinesischen Kunst das fand, was seinem Wesen am meisten entsprach: Gefühle und Weltstimmungen, geprägt in einfachster und durchgeistigter Form. Dieses instinktive Gefühl ist jenem verwandt, das den Dichter zum Volksliede zieht, beide sind eigentlich dasselbe. Nur mag die durchgeistigte chinesische Lyrik mehr dem ästhetischen Geschmack entgegenkommen. Die chinesische Lyrik ist einfach und bedeutsam wie ein Volkslied. Sie wächst auf diesem Grunde auch in ihren individuellen Leistungen nur über ihren Charakter hinaus. Man denke auch an Verlaine, dessen wundervollste Lyrik volksliederartig klingt. Folgende „Inspiration" nach Li-tei=pe, die wieder die Urform möglichst nachahmt, erinnert in ihrer zarten lyrischen Reinheit grade an Verlaine:

Wolke Kleid
Und Blume ihr Gesicht.
Wohlgerüche wehn,
Verliebter Frühling!
Wird sie auf dem Berge stehn,
Wage ich den Aufstieg nicht.
Wenn sie sich dem Monde weiht,
Bin ich weit,
Verliebter Frühling . . . . .

Klabund hat meines Erachtens bisher in diesen Nachdichtungen chinesischer Lyrik sein Bestes gegeben. In Betracht kommt noch die andere Sammlung „Dumpfe Trommel und berauschter Gong" (Insel-Bücherei Nr. 183), die wertvolle Proben chinesischer Kriegslyrik, Gedichte in zarter, seelenvoller Stimmung, immer einfach und bedeutsam oder prägnant, farbig, manciert im Ausdruck, und kraftvolle wuchtige Balladen und Kampfszenen enthält. Eine Kultur der Seele lebt in diesen bis ins 5. Jahrhundert vor Christi zurückgreifenden Gedichten, die von unserer lyrischen Kunst im allgemeinen erst annähernd im Zeitalter der Romantiker erreicht worden ist. Die schönsten dieser Gedichte sind: „Abschied", „Vom westlichen Fenster", „Ausmarsch", „Rückkehr in das Dorf Ki=ang", „Ritt", insbesondere das wundervolle: „Die vier Jahreszeiten" und das ebenso kostbare „Der große Räuber".

Auch in den eigenen Gedichten Klabunds — des Bandes „Die Himmelsleiter"*) stößt man immer wieder auf Gedichte einfachster lyrischer Prägung. Empfindung, Tiefe und Bedeutsamkeit in einer Synthese. Und sie geben neben den übrigen Gedichten mannigfaltiger und persönlicher Art die Richtung dieses Geistes an. Dieser zeigt vielleicht sein eigentliches Wesen ebenso sehr in den recht vielseitig schillernden erotischen Gedichten, in den mannigfaltigen Reise= und Unrastbestimmungen, wie in den melancholischen Gefühlen über verlassenste Einsamkeit. Der Mensch ist allein. Dieser Leitsatz kehrt immer wieder.

Ich bin so alleine,
Wer ist denn bei mir?
Es sprechen die Steine;
Es lächelt das Tier.
Ihr Vögel habt Flügel;
Es drückt mich der Schuh.
Ihr Bäume, ihr Hügel,
O kommt auf mich zu.

*) Klabunds Dichtungen sind mit Ausnahme der beiden Sammlungen Nachdichtungen chinesischer Lyrik im Verlage Erich Reiß, Berlin, erschienen.

Umarme mich Tanne!
Ich werbe so hold,
O, tränke mich, Kanne
Des Mondes, mit Gold!
Wo werden wir rasten?
Das Dunkel weht kalt.
Wir liebten, wir haßten,
Nun wurden wir Wald.

Das klingt an Verlaine, Goethe und Li-tei-pe an und ist doch nur der Einklang aller eigentlichen lyrischen Kunst. Und hat doch auch seine eigene Note. Man vergleiche hiermit auch Gedichte, wie „Nur Du", „Ich fahre durch Schnee und weiße Nacht", die beiden Elegien I. und II. (S. 126 und 127), auch etwa die etwas anders getönten „Kleine Stadt" und „Drei Wünsche". Immer wieder kehrt dies künstlerische Streben nach größtmöglicher Einfachheit des Ausdruckes bei Tiefe und Unmittelbarkeit der Empfindung. Es mag hierbei nochmals betont werden, daß Klabund ein feines Gefühl für das lebendige einfache Symbol hat, für das, was man das Poetische an sich nennen könnte. Daher findet man so viele überraschend schöne Einzelheiten in seinen Gedichten.

Es ist wohl selbstverständlich, daß ein so begabter Dichter auch die ganze Fülle seines Erlebens in Stadt und Natur, in Welt und Ewigkeit, in Seele und Phantasie künstlerisch zu gestalten bestrebt ist. Ich hebe in dieser Beziehung hervor Gedichte wie „Postfahrt nach Arosa", „Ode in den Bergen", „Problem", „Begegnung", „Es war so gut, ein Mensch zu sein". Aber ebenso muß hervorgehoben werden daß Unbedeutendes auch noch in dieser Sammlung zu finden ist, vieles, das bei solcher Begabung recht enttäuscht.

Es mag manchem dieser Dichter anders erscheinen als mir. Man mag ihm vielleicht auch von anderen Seite her, hauptsächlich etwa von jenen übermütigen, spöttischen, sich in zynischen und flotten Nichtigkeiten ergehenden Gedichten her näher kommen können. Alle diese Methamorphosen gehören zu seinem Wesen, ich deutete das ja oben auch schon mehrfach an. Mir kam es jedoch darauf an, in seinem besten Teil gerecht zu werden.

*

Unterdessen sind noch weitere Geschichtsbücher von Klabund erschienen, zum Teil Nachdichtungen und Auswahlsammlungen, wie die im Roland-Verlage, München, erschienenen Bändchen „Andreas Gryphius, Das dunkle Schiff" — eine Auswahl der eigenartigsten und merkwürdig lebendigsten, im Barock-Ausdruck kühnen und krausen Gedichte des alten schlesischen Dichters —, „Das Sinngedicht des persischen Zeltmachers" und „Die Geisha O-sen" (Japanische Geishalieder), die alle von der feinen und klugen, doch auch immer leicht zu tändelndem Spiel mit Wort und Stimmung hingeneigten Art des vielgewandten Dichters zeugen. Die ebenfalls im Roland-Verlage erschienene kleine Sammlung „Der himmlische Vagant, Ein lyrisches Porträt des Francois Villon", die Nachdichtungen und eigene Dichtungen — in der Stimmung des genialen Cynikers — enthält, möchte das Charakterbild des großen Villon vertiefen. So sehr dies auch dem erstaunlich gewandten Nachdichter in Einzelheiten gelingt, mir will doch scheinen, als ob der mir intensiv vorschwebenden Lebensstimmung des Villon durch diese Gedichte kein Plus zugefügt wird. Mir will scheinen, als ob die Virtuosität des modenen Dichters doch nicht an die in ihrer Art geniale dunkeltiefe, balladeske Monumentalität des großen Chansoniers heranreicht. Gerade das Menschlich- und Dichterisch-Geniale Villons, das Eigenlebige, Ursprüngliche, wird durch diese Nachdichtungen, die doch nicht so unmittelbar von Seele zu Seele wirken, wie Klabund es denken mag, nicht getroffen. Sodann hat Klabund noch ein Buch „Irene oder Die Gesinnung" — ein Gesang — (Berlin, Erich Reiß-Verlag) herausgegeben; man könnte es ein lyrisches Bekenntnisbuch nennen. Auch dieses Buch enttäuscht dadurch, daß kein unmittelbarer Eindruck aufkommen will, durch das Jonglieren mit vielen seltsamen und gesuchten Kraftworten und Bildern, die ja diesem lyrischen Virtuosen, der den Pegasus in allen Gangarten vorführt, nur so zufließen. Es ist viel unbelebter Stoff, aufgegohrene Materie in diesen Gedichten, zwischen diesen Hymnen. Wie ein Proteus entweicht der Dichter der ihn suchenden Seele, man findet seine Seele nicht. Und doch klingt bisweilen ein melancholisch tiefer Empfindungston in natürlichen Weisen („Ich kehre in meine Heimat zurück . . .") oder in nackten Worten,

die wie ein Stoßgebet berühren, an. Und mir will es scheinen, daß in solchen natürlichen Klängen sich die Lösung dieses eigenartig psychischen und künstlerischen Problems ankündet. Ich möchte wünschen, daß der vielgewandte, jetzt auch bedenklich von expressionistischen Künsten beeinflußte Dichter, auf dem angedeuteten Wege zu seinem Ithaka zurückfinden möchte. Sonst könnte sein schnell und hell aufgegangener Stern ebenso schnell verblassen und versinken . . .

*

Es tut mir leid, daß ich auf das soeben erschienene Gedichtbuch Klabunds „Dreiklang" hier nicht näher eingehen kann. Ich kann nur den allgemeinen Eindruck wiedergeben, und dieser bestätigt nur das, was ich am Schlusse meiner Ausführungen sagte. Das Buch steht formal und inhaltlich unter dem Zeichen einer neuen Wiedergeburt des Vegetativ- und Seelisch-Menschlichen in der Natur, einer Flucht aus Stadt und Kultur in die tiefste Einsamkeit der Natur, in die unmittelbarste Gemeinschaft mit Pflanze, Tier und Stein. Für diese seelischen Erlebnisse — Sensationen — wird auch die natürlichste, die unmittelbarste Form gesucht. Hymnenartige breite, mit Worten und Bildern beladene Paraphrasen über jene Vorstellungen und Empfindungen, erinnernd an Walt Whitmans Naturpoesie, wechseln mit sonderbar unfertigen knappen Gedichten, — man glaubt den Anklang an älteste nordische oder finnische Volkslieder und Skaldenpoesie zu vernehmen. Soviel Schönes und Eigenartiges nun auch dieses lyrische Tagebuch festhält, so viel Unverständliches und Verworrenes enthält es auch, soviel künstlerisch unvereinbar und überflüssiger Ballast. Wie künstlerisch fein und menschlich tief hätte dieses Buch gewirkt, wenn es nur eine Auswahl von Gedichten solcher Art gegeben hätte, diese unter Beibehaltung der einfachsten und natürlichsten Form, aber doch mit einer tieferen seelischen wie auch künstlerischen Durcharbeitung des Erlebnisses, unter Vermeidung aller gesuchten Effekte und Sensationen. Es wäre vielleicht ein ganz lyrisches Naturbuch geworden, in dem mystisch-lyrischen Geiste der Naturbeseelung eines Knut Hamsun.

Die zwei Reiche

Von Klabund

Frieden war auf Erden. Denn die Erde war friedlich, und der Mensch war friedlich, und friedlich war der Himmel und des Himmels Sohn: Man sprach nicht um zu sprechen. Man sprach Gedachtes. Das Leben war einfach und ernst. Die Heiterkeit wohnte im Herzen und nicht in den Schenken. Man hatte das Seine zu tun: Das Feld zu beackern, das Vieh zu hüten, das Weib zu lieben. Man hatte das Seine zu denken: den Lauf der Gestirne und der Goldkäfer zu verfolgen, den Gang der Schildkröte zu beachten und aus dem zerstreuten Blütenstaub der weissagenden Pflanze Schi die Zukunft zu lesen. Der Städte gab es wenige. Die Kinder wurden gemeinschaftlich erzogen von der Gemeinde. Nur heilige Feste wurden nach dem gebräuchlichen Rituell gefeiert. Die Kleidung war wie der Staub der Erde: braun. Den Toten nur zuliebe trug man am Totenfeste Gold. Die Greise, die Waisen, die Witwen wurden aus den öffentlichen Mitteln ernährt. Es gab keine Bettler. Jeder hatte zu atmen, zu essen, zu lächeln, zu leben. Der Sohn diente dem Vater, die Tochter der Mutter, Gatte und Gattin dienten sich gegenseitig. Wer da stürzte, dem wurde geholfen sich zu erheben. Am Grabe des Guten weinte jedermann. Der Fürst ritt auf einem Maultier durch die Städte wie ein bescheidener Beamter und er weilte am liebsten bei dem Alten auf dem Berge zu Gast. Dort saß er zu dessen Füßen, und während der Tau von den Bäumen tropfte, die Grillen zirpten, ein Schwarm von wilden Gänsen kreischend den Horizont zerriß, sprach der Alte zu ihm und senkte eine Saat in seine Seele, die sproß in ihm und seinen Landeskindern zu herrlichster Blüte.

Aber die Zeiten wandelten sich und die Menschen. Man verlernte gut zu denken und also gutes zu tun. Einfachheit wandelte sich in Vielfachheit, stille Beschaulichkeit in laute Betrachtung, edle Herrschaft in rohe Tyrannei. Sanfter Zuruf in wilden Schrei. Die goldenen Gewänder ihrer früheren Feste trugen sie tagtäglich, nachtnächtlich, und ihren Toten gaben sie armselige Symbole in den Sarg. Statt die Toten in sich immer neu zu erwecken zu immer neuem Leben (denn solches ist der Sinn des Todes, der nur scheinbar ein Tod, wie dieses Leben nur scheinbar ein Leben) lispelten sie: Laßt die Toten tot sein und uns — leben. Was soll uns die alte Zeit, die Zeit der alten Weisen und der

Alten vom Berge? Wir wollen eine neue, eine funkelnagelneue Zeit. Die soll glänzen wie dieser Kupferkessel, in den ein Hühnchen schmort oder wie der gläserne Pokal dort voll Wein und Klugheit. Die soll leuchten wie unsre neuen tausend Städte nachts: von Millionen papiernen Ampeln oder wie die Palina auf der Riesenkuppel des Tempels zu Tscheu-kong. So sprachen sie und sprachen Ungedachtes. Und sprachen nur, um zu sprechen, und dachten nur, um zu denken. Und also ward die Einheit von Gedanke und Handlung zerrissen in eine böse Zweiheit. Und die Dreieinigkeit von Seele, Sinn, Sein ward zerrissen in eine Dreiuneinigkeit. Seele blieb Seele und für sich. Sinn blieb Sinn und für sich. Sein blieb Sein und für sich. Der Sohn diente dem Vater nicht mehr und die Tochter nicht mehr der Mutter. Und die Frau ward die Sklavin des Mannes und der Mann der Sklave der Frau. Bettler saßen zerlumpt vor den Heiligtümern, und die Heiligtümer saßen zerlumpt vor den Bettlern. Das Volk hungerte. Die Witwen wurden geschändet. Die Waisen mißbraucht. Die Greise erfroren in den Winternächten. Jeder erzog sein Kind nach seiner Schlechtigkeit.

Der Fürst aber ritt auf einem mit Silber aufgezäumten Schimmel inmitten einer Kawalkade adliger Reiter zum Alten auf dem Berge. Er galoppierte über die Reis- und Maisfelder, die Hufe seiner Rosse zerstampfen die Ernte, der Zuruf seiner Begleiter entehrte die Frauen, welche auf dem Felde arbeiteten, und den demütigen Gruß der Bauern erwiderte er nicht. Die Tagelöhner warfen sich winselnd vor sein Pferd. Das tänzelte über sie hinweg.

Und er band sein Streitroß, auf dessen weißem Fell noch das Blut von den Feinden verharschte, an den Torpfosten der Einsiedelei. Die Ritter ließen sich davor auf den Rasen nieder und begannen zu lärmen und zu zechen. Einige hoben den Bogen und schossen mit Pfeilen nach den kleinen Singvögeln im Gezweig oder den Schwänen, die auf dem einsamen Waldteich ruderten.

Der Fürst trat prunkend, die Hand am diamantnen Degenknauf, in die Hütte. Da saß der Alte vom Berge in seinem 111 ten Jahr, eisgrau, vor einem Buch mit drei Siegeln. Und der Fürst hob die Hand und sprach: Sei gegrüßt, großer Wu, großer Zauberer!

Der Alte stand auf. Sein Gesicht war verwittert wie ein ewiger Berg. Aber die Augen darin: blaue Blüten. Sein Haupt war sanft beschneit. Aber Sonne lag auf dem Schnee. Und er sprach, und sprach das Gedachte:

Sei gegrüßt, Fürst. Verzeihe die Hoheit meiner Niederkeit, wenn sie den Rang richtig stellt, den du ihr gegeben. Der, den du einen Wu nennst, einen großen Zauberer, ist ein Ju, ein kleiner Mensch, der nur bemüht ist, nach der drei zu rechten und zu richten. Ein Weiser also. Und ein Alter also. Du kommst mich zu fragen wegen der guten alten Zeit, denn eine neue schlechte Zeit ist heraufgezogen wie ein Gewitter. Der blaue Himmel ist verhüllt. Der Klarheit in Dämmrung übergegangen. Statt der Sonne regiert der Blitz und statt des Zephyr's der Sturm. Statt dem Tau trieft der Regen. Statt der Nachtigall singt der Donner. Ihr seid aus Euch herausgegangen, statt in Euch zu gehn. Ihr habt Euch vermessen, Blumen züchten zu wollen von den Kiefern und Früchte von den Veilchen. Ihr habt Krieg geführt mit der Waffe des Schachtelhalmes, und Euer Friede war ein Kampf mit Messern. Bruder haßte den Bruder, Weib das Weib. Un-wesen trieb sein Wesen. Das Wesentliche — floh. Leg ab deinen goldnen Mantel und die goldnen Ringe an deinen Fingern, die du den Ahnen aus den Gräbern stahlst! Leg ab deine triumphierende Maske der Herrschaft, die dein Gesicht verzerrt. Tu ab die Taten, die du tatest. Reiß nieder die Paläste, die du bautest, verschenke deine Unedelsteine den Armen, die vor den Tempeln eines fremden Gottes lungern. Jage dein Gefolge, dies adlige Gesindel, in die Steppen zu ihren Geschwistern: den Aasgeiern und Schakalen. Erhebe die elendeste Hure aus dem elendesten Teehaus der Hauptstadt zur Fürstin und danach komm wieder nur mit einem Schurz bekleidet, ohne Pferd, ohne Gefolge, ohne Maultier: zu Fuß am selbstgeschnitzten Stabe. Und ich will dich lesen und denken und handeln lehren aus diesem Buch mit den drei Siegeln welches genannt ist: J-hi-wei oder die Lehre vom heiligen Dreiklang. Denn drei ist die heilige Zahl. Ist Himmel, Erde, Mensch. Das Ich, das Du und das Es. Dies ists, was ich dir sage. —

Und der Fürst erschrak bis in sein tiefstes, bis in sein drittes Herz.

Er fand nicht Worte zum Abschied oder Dank.
Schweigend verließ er die Einsiedelei.
Und trat schweigend unter die Genossen.
Ihr Gelächter verstummte, ihr Becherklang verhallte.
Die Sehne auf dem Bogen, zum Abendstern gespannt, zersprang.

Sie sahen die Stirn des Fürsten: in die war plötzlich eine Rinne gegraben. Und es war die Narbe einer nie geheilten Wunde.

Er sprach:

Ich habe den Drachen Lung gesehn. Er rauschte und fuhr durch die Luft, und es war ein Wind, der mich zu Boden warf. Und meine Stirn schlug an einen Stein und sprang auf und siehe: es war Ungeziefer, was aus meinem Hirn quoll: Läuse und Krebse und Raupen. —

Die Abendröte stand über dem Kiefernwald.

Der Fürst zerriß sein seidenes Gewand. Er riß von seinem Pferd den Sattel, das kostbare Riemenzeug, die Decken und Gewänder.

Und nackt bestieg er das nackte Pferd und ritt in den Abend.

Und ritt gegen Sonnenuntergang bis in die große Wüste und ritt durch die Wüste und ward nicht mehr gesehn.

Einige aber sagen, er sei bis in das Abendland Ta-tsin gekommen und habe dort die Weisheit des Alten vom Berge gelehrt, habe ein hohes Alter erreicht und sei selber ein Fu-kiao geworden.

Fuji

Von Friedel Louise Marx

Asatsuya (Morgentau)

Wo soll ich hingehen,
Wenn ich nicht zu dir gehen darf?

Wo soll ich niederknieen,
Wenn ich nicht zu deinem Fuße knieen darf?

Für wen soll ich weiße Lotosblüten sammeln,
Wenn du sie nicht nimmst?

Ich glaubte dem Glücksgott Fukurokuju;
Zu dem ging ich,

Zu dessen Füßen kniete ich,
Ihm legte ich weiße Lotosblüten in die Schalen.

Da verbrannte sein Tempel.
Ich baute ihn neu,

Aber nur du warst — der Gott blieb Asche —
Und nur um dich kreist mein Leben wie Erde um Sonne.

Ich steh in dem Schatten der Nacht und zähle die Stunden,
Die langsam wie Wolken an mir vorübergleiten.

Ich erwarte dich und bin wildes, fieberndes Sehnen.
Kein Schritt ertönt; Stunde um Stunde zieht weiter. — —

Ich lege Waren in meinem Schaufenster aus;
Tanzmädchen kommen müde von Festen; ich denke
an dich

Und fühle, du warst eine Stunde der jüngst ver-
flossenen Nacht,
Die mir wie die anderen nahte und unbetastet ent-
schwand.

Frokotoba (Liebesworte)

1

Wirst du zu mir kommen,
Wenn die Reisvögel schlafen im Bambus,
Und der Mond die Kiefern küßt überm Feld?
Wirst du zu mir kommen, [rung?
Wenn sich das Rohr feuchtet im Tau der Dämme-

Meine Oellampe brennt;
Ihr Licht ergießt sich im Raum.
Oh komme, ich warte den endlosen Abend;
Ich lösche das Licht, wenn du willst;
Heute verlösche ich es, du brauchst nicht zu bitten.

Komme —
Uns leuchtet der Mond, einzige Leuchte,
Uns rauscht der Wind in dem Rohr.
Komme, komme — [im Dunkel.
Ich kann nicht mehr warten und ohne dich atmen

2

Spiele auf deiner Rohrpfeife, und ich will in den
Abend träumen
Und an den denken, den ich liebe.

Er hat ein Bußgewand umgetan
Und wandert zu dem Gott auf dem Berge.

Dem Gott auf dem Berge bringt er sein Dichten
als opfernde Gabe
Und neigt sich vor ihm.

Spiele auf deiner Rohrpfeife im Abend; und ich
denk an den Dichter,
Der zu dem Gotte zog auf den Berg
Und wiederkehret im Herbst, weil er mich liebt.

Tamashi (Seele)

Nimm uns du breiter Strom und trage uns;
Du hast Hände tausendfach auf Wellen uns zu heben,
Du hast Arme tausendfach in Wellen uns zu halten,
Und du fließt, fließt [zu Arm.
Und gibst uns weiter von Welle zu Welle, von Arm
Breite dich, du breiter Strom, damit du Meer wirst
Und wir mit dir Ewigkeit empfangen
In dem Bett, das kein Ufer beengt.

Aus: Pronomina relativa

Wer (Andern eine Grube gräbt)

Von Hedwig Ryder

Wir wollen der Großmutter eine Freude machen. Aber eine Freude, die wirklich eine Freude ist. Etwas Bleibendes. Zum Beispiel ein Ei. (Unwiderlegliche Erfahrung im Ton). Ein Ei ist ein Ei. — Großmutter aber sitzt immer am Ofen und sagt, ein Holzbein könne garnicht so schlimm sein — da könne man, nach der Gewöhnung, nicht mehr an den Füßen frieren. — Ein — ein Holzbein? Nein. Damit sie nicht mehr friert? Ein Fußsack? Damit sie nicht mehr friert? Was ist das? Denket gradaus. Wißt Ihr, was man daran hat? Kennt Ihr die Firma? Ein Ei ist ein Ei. — Ein Fußsack wird angeschafft und Eier. Und da zum Ei noch grade Mehl und Sonstiges vorhanden, wird dies Zusammentreffen zum Anlaß des Ereignisses, eine Torte zu backen. Die Großmutter in Fußsack und Behagen gehüllt, wartet darauf, daß die Lockung der Torte, die grade aus dem Ofen kommt, allzu stark werde. Um ihre Torte herum stehen Kinder und Kinderkinder. Sie spürt sich als Kapitalistin geehrt. Immer lebhafter als Veranlassung mit dem Guten in Verbindung gebracht und immer enger die Bindung, erlebt sie, warum das Volk Große und Großmütter ehren könnte. Immer innigere Wärmegrade werden empfunden, in die sie mitgetaucht wird, bis endlich im Kulminationspunkt unter Jubelgeschrei die Torte angeschnitten wird, und hoch auf den gereckten Armen getragen als geehrter Besiegter das erste Stück unter Geheul des Siegers ihr heranzieht. Großmutter kostet den Triumph — gönnt jedem auch zu kosten, ist befriedigt und weiß warum gute Taten unsterblich machen. Nun aber, da ein gut Teil der Torte hinabgeglitten, wird Großmutter sparsam. Jetzt kostet jedes Stück etwas.

Der kleine Junge, der sich ein Stück Kuchen nimmt und ein gutes Herz hat, bringt der Großmutter auch ein Stück. Auf den Kostenpunkt hin und her geschleudert merkt er, daß man ihr nur eine Freude machen kann, wenn man ihr nichts bringt. Und da er ein ehrlich freundliches Herz hat, wird er gut und tut betrübt alle halbe Stunde Großmuttern eine Freude und gibt ihr nichts, wenn er sich etwas gibt. Er hat eine schwierige Form verständiger, selbständiger Güte bewältigt. Zeit vergeht.

Nach einiger Zeit steht nun da, anstatt der Torte, als wahre Substanz eine Sandform von ihm und einem Tortenrund gepreßt, mit einigen aufgesparten Früchten geschmückt, auf den Faden der zur früheren Welt führt, gereiht, als bereits etwas despotischer, aber entwicklungsgemäßer vollkommener Ersatz — und ist ein Torte.

Am Nachmittag bringt der Junge in Weißpapier gewickelt einem kleinen Spielmädchen etwas Süßes mit. Das Spielkind öffnet und wirft ihm den Sand ins Gesicht. Eine Zuckernuß, sandgehüllt, trifft das Nasenbein. Da wird ihm zwar zornig aber überlegsam. Und Großmutter bekommt experimentell auch ein Weißpapierpäckchen in die Hand. Sie öffnet und wird furchtbar wütend. Aber der Junge wird noch wütender. „Sie hat sich nicht gefreut", stampft er, „ich will, daß sie sich freut." Und Vater und Mutter umgeben alsbald die Szene.

„Wie hast Du das gemacht?"

„Ich weiß nicht. Dies ist eine Torte. Wenn Großmutter nicht so wäre, wäre es sehr schön. Wenn Großmutter nicht so wäre, hätte sie sich gefreut."

Am ungeratenen Bengel liegt die Schuld. Die Katze läßt das Mausen nicht. Verbrecher. Wo ist die Torte?

„Es ist keine da."

„Es war eine da." Es ist keine da. Wir verwirren den Fall. Das Behaftetsein mit Negatione ergibt eine Vielfalt — — welche — — welche — — Luft!"

Die Mutter versucht ihm das Haar zu streicheln. Er hat es gut gemeint.

Dies ist nicht in die Willkür des Einzelnen gestellt. Dieser minderwertige Knabe denkt nicht an das, was er tut. Zu welchen Zielen führt Gott? Die Katze läßt das Mausen nicht.

Mutter: Kein Vogel singt aus sich heraus.

Vater: Verbrecherische Instinkte. Der Mann guter Ehe: Von wem hat er dies? Ich habe dies Kind nicht gewollt.

Mutter: Dies ist nicht in die Willkür des Einzelnen gestellt?

Vater: Schlechter Kerl, wie hast Du das gemacht?

Der Kerl: Ich weiß nicht. Die Torte ist aufgegessen.

Da erinnert sich die Mutter, daß sie ihr Lebenlang viel gesehen und nie hat reden können. Oft hat sie sich um den Schmuck des Lebens gebracht. Warum ist sie erwacht und groß erst, wenn etwas geschehen? Warum lebend erst dort, wo der Strang aus all diesen Dingen gedreht, die Menschen haltend — zerreißt? Aber schaudernd versteht sie ihren Sohn trotzdem noch nicht. Nebenbei — sagt sie — bin ich überzeugt, daß er die Torte nicht stückweis, sondern auf einmal in sich hineingefressen hat. Möge ihm alles in allem Verschluckte bekommen.

Wie geschahs? Es ist allen nicht möglich, gegenüber diesem Willkürsubjekt, das nicht tyrannisch zu sein behauptet, dem in Tränen Beleidiger? Beleidigten? das objektiv Gültige, folglich in diesem Fall wahrhaft Nützliche zu finden. Die gesicherte Idee muß verzichten, Maßstab und Identitätslehre abdanken. So dirimieren sie sich wieder zu Vater, Mutter, Schuld und Kind. Das Kind heult. Die Mutter heult und beschwört, — bleibend im furchtbaren, ewig uns verleugnenden Wechsel sind nur und doch Tränen. Der Vater aber, grimmig dann auch auf der Lehrbarkeit dieser These bestehend, Werkzeug, mannbar seinem Gott nachlebend, wünscht ganz direkt auch weise Wege zum Ziel zu legen, und der Kerl wird in eine Ecke gestellt und trägt auf dem Rücken eine Inschrifttafel mit Ritus und nahester Offenbarung des wehen Gotteswortes; Vor Gebrauch zu schütteln.

Der Vater handhabt dies vor der Hand so, daß er, bevor er ab und zu das Wort an ihn richtet, ihn an den Ohren schlenkert.

Mater dolorosa, die Urheberin dieser Versenkung in Gott besieht und streichelt scheu und erledigt dabei Erinnerungen, wie vor jeder Wirkung die aus ihr kam, das Schicksal sie erst aufgerührt und nennt dies Vorbedingung.

Großmutter aber nimmt den Stock, der neben ihrem Lehnstuhl steht und droht in die Ecke zum Kerl. Der steckt zur Wand seine Zunge heraus und schreit sehr leise die Tapete an: Du doovet Holzbeen, dat haste nu davon. Leise sieht er sich an der Wand schimmern. Von der Vortrefflichkeit des Schlußsatzes als Spiegelbild jedoch, von der durch ihn bewiesenen Möglichkeit der Erscheinung als Abbild der Idee, und daß er hier den Eltern zusammfaßt, was sie zerfallen über seinem Haupte suchen, weiß er nichts.

Und im Spiegeln der Lacktapete nimmt er wahr: Die Tür geht auf und verweint kommt die Mutter herein, eine rasche Ersatztorte vor sich hertragend und vor Großmuttern stellend. Hier Muttchen, für die Gewesene, uns nun Unsterbliche. (Begriffseinheit inmitten des schwankenden Hauses). Milde breitet sich aus über Großmutter, wohlwollend fast sieht sie zum Kerl, denn wer hätte vom geschlossenen Kreis aus an uns noch Unrecht? Die neue Torte aber steigt, leuchtendes Spekulationsobjekt, mühlradgroß, morgensonnenrot, in des Jünglings Hirn am Horizont empor.

„Na warte — — ich hier los — — wer andern eine Grube gräbt — —"

Vielleicht liegt hier einmal Relativität letzten Endes als Anlaß vor.

Der Dichter der Jugend

Von Franz Graetzer

Einer steht, ausgesetzt, und starrt auf die bröckelnden Außenforts der feindlichen, zähen Festung ...

Curt Corrinth, ein sehr junger, bei Verdun zermürbter Kriegsteilnehmer, hat, meistens zwischen den Schlachten, sein Erlebnis aufgezeichnet und die Verse, in die er es bannte, in ein Buch gereiht, das dann, höchst bezeichnend, der Verleger „Troubadour auf Feldwacht" genannt hat. Es beschert Suchenden, die Geduld und Duldsamkeit, die beiden ethischen Komponenten des Verständnisses, besitzen (und hier gar nicht allzu stark zu beanspruchen brauchen), einen neuen, wachstumskräftigen Dichter, dem ernstes Aufhorchen gebührt. Rheinländer. Aus dem Industriebezirk. In die Fülle der typischen Wesenszüge von Kampfpoesie trägt er, irgendwie selbst aus — reichlich — Verworrenem schon kristallisiert oder doch kristallisierbar, einen eigenen Laut: den einer Zuversicht, die nicht einmal in ganz fremde, rätselvolle Weiten künftigen, noch sehr fernen, Friedens sich richtet, sondern vorerst, wenn auch schüchtern, hoffen möchte, an der Rißstelle vom Unheilsaugust des Unsaljahres 1914 den Faden fortspinnen zu dürfen; die, deshalb, ebensowohl auf allzu viele gefühlsselige Klagen über Verlorenes als auch auf gar zu pathetische, dabei verschwommene, Gelöbnisse verzichtet. Später soll solche Unbedenklichkeit des Knaben der Jüngling, als der in Prophetie Unerschütterlichste seines Zeichens, schwer rächen. Einstweilen aber könnte „Trotz Tod und Tränen", wie ein Werk des jungen Max Jungnickel, allenfalls auch das Buch des jungen, jüngeren, jüngsten Curt Corrinth heißen, wofern kein unbilliger Wunsch erheischt, daß, in schillerische Abgründe tauchend, terminologisch der Titel diese sentimentalische von jener naiven Bekenntniskunst trenne.

Ein bannendes Buch. Nicht nur wer, wie ich, auf gleichem Schauplatze, zufällig, bis zum wahnwitzigen Gelächter in den Granathagel hinein und zu den — höchst realen — Paradoxieen von gleichsam akustischen Visionen, ganz das Gleiche erlitten und gefühlt hat, muß hier sich, im Tiefsten, angerührt spüren: hinlänglich plastisch ist diesem, musikalisch befruchteten, Lyriker die Nachgestaltung eines grauenvollsten Erfahrungenkreises geraten, um die Situation „Verdun" auch den Fernsten lebensmächtig einzugraben. Musikalisch ist seine Dichtung bedingt, gezeugt, auch geplant: und Corrinths Strophen, Streckverse und Freie Rhythmen bedürfen, das zu bekunden, keiner Ueberschriften aus der mütterlichen Schwesterkunst; ihre beste Kraft, ihre eigenste Schönheit, ihre Fähigkeit, mit Binnenmängeln zu versöhnen, beruht in der Reinheit der Klänge, die selbst noch unklar oder erst halbdeutlich Empfundenem, deutmächtig, zuteil geworden ist. Von dem starken Rhythmiker gerade, der in diesem Band sich anmeldet, ist Reichtumsmehrung zu erwarten.

Auch wohl von dem einfach Erlebenden, der in seinem Erleben, zwanghaft, alles Lebendige bejaht und, obzwar durch Städtertum, Saalssünden und alle Pseudoprimitivitäten anfaulender Verwöhnung hindurchgegangen, noch knabenhaft hell zu jauchzen vermag und, offensichtlich, der unverlernten Begabung dazu herzhaft sich freut. Er tut Alles, das Bejahen, Jauchzen, Freuen, ohne feicht-lughafte Leugnung der immanenten Tragik, (die, in diesem Gelände, ihm auch bedenklich schwer fallen müßte). Sondern der Troubadour, der, in Frankreichs Schlamm und Deutschlands gigantischem Massenmorden, seine frohe Vergangenheit lobpreist und ihre (durch) Grauensvisionen, naturgemäß, vertiefte) Wiederkehr ertastet, fängt das ganze, grenzenlose Weh der draußen Verödeten, Entwurzelten, der um Lichtstreifung — sinnlos — Buhlenden in seine wuchtig-zarten Gebilde. Vielleicht mehr noch als in den markig angestemmten Aufschrei gegen jedwede obsiegende Leidbewußtheit in die paar Aushalle volksliedhafter Art; mehr als in die aufdrängende Gewalt einer promethidischen Ballade in ihren schlicht-legendären Abklang; mehr denn in einen, von Whitman befruchteten Anstieg des (aber nicht mascagnesk üblen) „Intermezzo-Symphonico" in dessen eingeschaltete Lyrismen; und mehr denn in die, freilich virtuose, Impressionistik eines — holzischen — „Nachtstückes" und in die, gleichwohl schon gewaltig symbolstarke, Allegorie vom „Ritter Tod" in die wunderschöne Feinheit des „Troubadour"-Gedichtes mit seiner zärtlich-schmiegsamen Melodik.

Unermeßlicher, unentwegt unerschütterlicher Lebenswille, von Tod, vielfältig vorüberziehendem, bestätigt, bäumt, trutzig, sich wider müde, sieche Genossenschaft; herzhafte Sehnsucht nach Gesundheit und Sieghaftigkeit reckt sich in den jungen Morgen; und mit einem, wenn auch nicht völlig ungewaltsam

noch, herausgejubelten „Nie sterben!" krönt sich das Geständnis eines Ungewandelten, im Tiefsten doch bereichernd Aufgewühlten, der breit genug befähigt erscheint, um einmal, und vielleicht alsbald, der Qual freier Wahl zwischen Liedhaftem und rhapsodisch-Dithyrambischem, nicht technischer bloß, sich nah zu sehen. Irgendwie wird er sie — dafür bürgt dieses gewichtige Buch — bestehen.

Sie und manche andere, grundsätzlichere Fährde droht. Curt Corrinth kehrt, eben noch rechtzeitig zu Genesung, aus dem Graus heim; erfährt Berlin; wird, Literaten vorerst, Marktwert. Verlegersgier hascht nach ihm; Angebote häufen sich; dem Fünfundzwanzigjährigen werden Bücher, unferig, aus der eiligen, ohnehin gebefrohen, Hand gerissen. Ruhmes besserer Teil, Verständnis, steht annoch aus; und solange als für Jünglingschaft dieses Zeitalters typisch die hysterisch hohlen Expektorationen eines koketten Stubentalentes, wie Walter Hasenclevers, sich blähen, solange Hanns Johsts plump gejodelte Epigonanieen erstlich zählen dürfen, solange nicht erkannt ist, daß exponentielle Geltung, vor und über Diesen Allen, der brennend junge Ekstatiker Corrinth heischen muß, kämpft Der — welch einen Kampf! — vergeblich! Lyriker. Novellist. Romancier. Dramatiker. In kürzester Folge Werk auf Werk, die Frucht weniger Nächte, entschleudernd. Eine vulkanische Kraft. Des Expressionisten, Dynamisten, Aktivisten, Prototyp. Und göttlich jung! Rebell. Seit dem altersgleichen Büchner tobte so Keiner; Keiner mit solcher Kantilene. Aus dem Troubadour wird, nicht unbewußt, Prophet und Priester, und „Das große Gebet" zeigt den Lyriker auf dem Gipfel. Des Epikers Bücher heißen: „Auferstehung"; „Potsdamer Platz"; „Trieb"; „Bordell". Eine Feldherrn-Zeltszene heischt, den sie nun finden soll, Umguß ins Versgewand und Entkleidung aus dem (Tilly)-Kostüm. Curt Corrinth aber wirbt, weiter, um die Bühne.

Im „König von Trinador" erprobt er, Lyriker und Epiker, vergeblich, obzwar mit manchem verblüffenden Theatralikerszugriff, ein Drama; fruchtbarer, nach des Titels Absicht, „Ein Menschenspiel". Völlig unökonomisch noch; unendlich redselig; nicht frei von Kunstgewerblichkeiten etwa hardtischer Provenienz. Kein Schauspiel nur: Menschenspiel. Aus dem, wann Abend werden will, Einer, der nicht König mehr, nur Mensch, sein mag, wirkenden Weg, demütiger Allerahnung, betritt: „allstrebend, alliebend — und — wenn auch irrend — endlich tiefsten Sinn allerkennend." Vor solchem Ergebnis hat, in nicht beschreiblicher Chaotik, Ballade sich gebäumt: aus harter Sagawelt bis in Dostojewskijs, laienpriesterlich durchwärmte, Urbereiche; und überdeutlicher Symbolismus braucht kaum zu beteuern, daß er als sein Märcheneiland Trinador „das Menschenland", als seine Urzeit „gestern, heut und immerdar" begriffen wissen will. Zahllose, ungemein wohlfeile Einwände gegen dieses um Lear und Isolden, Kent und den melancholischen Jaques, den am Kreuzweg anlangenden Peer Gynt und Tolstois bekennenden Nikita gekrampfte Stück blutrünstiger Handlung von Verrat und Mord, Liebe und Stolz, Baal und Christus, Irrfahrt und Heimkehr: daß es im Bau Hilflosigkeit, in der martervollen Ansuchung archaisierender, latent jambischer, sogar hexametrischer, Dialektik mit Sternheims und Edschmids Vandalenprosa unfreiwillige Komik, in psychologischer Verschiefung und Einschaltung holden Kindermundes blanken Kitsch, in der blühenden Novellistik szenischer Anweisungen, in den Entgleisungen essayistischer Satzschablone Heillosigkeit nah streift. Jedennoch taifunt hier, allüberall, die Vehemenz eines echten Dichters; und gar ein großer Dichter hat im zweiten Aufzug jene köstlichen Wunderhornromanzen-Stimmung angesiedelt, den dritten in so überwältigend kühne Balladik münden lassen, hat (schönherrische) Bruderschaft-Erkenntnis ob bloßen Schwert so eigen zu tönen, auf Verdis — unerahnten — Spuren, und doch keineswegs „operhaft", den fünften Akt mit einem geistlichen Lied einzuläuten gewußt. Wahrlich, dieses schlechte Bühnenstück birgt mehr der Verheißung denn jedes als besser, von annahmewilligerem Theater, unlängst abgestempelte.

Dichter der Jugend ist Corrinth. Im „Menschenspiel" mit bloß erst gellsten Klängen, grellsten Farben phantastisch gewirrten Seins; troubadourhaft heller wieder, und doch erheblich gereift, im Roman von der „Auferstehung", der ein Buch der Verjüngung darstellt, eines in frühe Müdheit Verlorenen Erweckung abhandelt. Gottsuche hat jetzt, über Allverständnis hinaus, einen weiteren Fund errungen: Heilig, Gott, Wanderziel ist das übermächtige Lebensgesetz, das, einzig Erstickung als sündig verwerfend, Erfüllung, um jeden Preis, verlangt. Der Roman selbst, des blasierten Skeptikers, den Reinheit findet, abermals an Gemeinheit abtreten muß, durch Blut und Wunden dann wieder und endgiltig nun rettet, ist banal ersonnen, auch in den einzelnen Gestalten Vorläufern mäßig nacherzählt. Schrill und graß in den Kontrasten; überspitzt hier, dort überhitzt im Dialogischen: anfechtbar in der Wesenskennzeichnung der Antagonistinnen; und sinnvoll zwar, doch nicht restlos organisch, aus Edschmids in Raabes Welt überleitend, um auf mittlerer Ebene, in der Pathetik ungefähr eines

seriösen Hartleben, zu endigen. Bedenklich auch Corrinths Stilistik: allenthalben nun bedroht ihn Sternheims peinvoller, anämisch leerer Satzbau, der ja beileibe nicht auf fortgebildeter Sprachtechnik, sondern, als gestelzte, verrenkte Mischung aus schlechter Cicero-Uebersetzung und unbeherrschter Ghetto-Mundart, lediglich auf mangelnder Deutsch-Kenntnis beruht. Hier wird der Verderber übersternheimt, dort wirkt wie (nicht etwa Nachahmung sondern) bösestartige Travestie von Hardens Schreibweise ein Satzungeheuer gleich diesem: „Danach hielt auch die Pastorin, die nun genau wußte, kein Sträuben mehr sei ihres sanften Mannes Herr trotz fremdem Pensionär, diese Angelegenheit für befriedigend erledigt, griff harscher Hand zu klingelnd signalisierendem Schlüsselbund und begab, amazonische Siegerin auf allen Fronten, sich aufrechten Hauptes in die Küche, bald fälliges Abendbrot lecker zu rüsten." Vulgarismen und Nachlässigkeiten dazu: Sünden genug.

Und doch: auch diese schwache Leistung eines starken Dichters erschüttert und bannt, fesselt und reizt. Weil sie echt im Grundgefühl, beängstigend erlebensnah, redlich in aller Unzulänglichkeit, fanatisch wahrhaftig und beispiellos heiß ist. Selbst im Idyllischen weht Corrinth Samum durch seine Sätze; noch seiner Pastorale Zeitmaß ist Furioso. Hier erstmals, wie dann in fast jedem seiner (Dramatik verratenden?) Romane, rauscht, gewaltig brausende Massenszene, ein Fest: und Heinrich Mann hat in keinem heut Jungen gelehrigere Schülerschaft erbahnt. Dabei rast dieser Dichter niemals blind, niemals einsichtlos. Eine Vorfrühlingsnacht erfährt diejenige Darstellung, die Corrinths Wissen um ihr Wesen verrät: Jeden in einen Arm zu betten, aus dem er in einen anderen sich träumt. Und wie Chaos, bei einem aus der Liebe Gestoßenen, in Lebenswut umschlagend, Kosmos wird, wie das Jus talionis, heftigst erfühlt, über Einen „rinnt": ein von klarem Mittaglicht zumindest Gestreifter hat es geformt.

Den dann „Trieb", abermals, in Nacht verstößt. „Lebendiger, schenk' ich mich euch: Lebendigen" des Werkes Motto; Funkspruch („An Alle") seine Form; das Werden des Einzigen zu seinem Eigentum: der Welt, darauf, nach vollkommener Hingabe an Menschheit, die Rückgabe des weltgespeisten Ichs an die Nährmutter Erde, sein Sinn und ganzer Gehalt. Chaotik einer verfehrend heißen Jünglingschaft: hier wirkt sie betäubend, sinnbetörend; und mystischen Trostchor braucht nicht des Buches Held nur, braucht auch sein Betrachter in Gestalt des Zurufes aus sicherer Gesundheit: „. . . und ist doch überall Erde, unsere große Mutter Heimat". Meisterlich gibt, in rasender Verkürzung, Corrinth diese entscheidenden Eindrücke einer Kindheit, einer Jugend: Traum und Dinglichkeit; Baum, Tier, Mensch; Familie, Schule, Kirche; Weib und Mann. Den Träumer treibt Vitalität, unzerstörbare, von Abenteuer zu Abenteuer, von Flucht zu Flucht, von Schlacht zu Schlacht; immer aber „triumphiert Blut ihm unendlichen Freispruch". Karl May-Romantik verklärt wildeste Künstlerschaft: Ozeandampfer, Bordell, Variété, Landstraße, Verhaft, Vergeinsamkeit, Robinsonade bilden Haltplätze einer von redlichstem Ringen geadelten Kalvarienwanderschaft. Der, dann, neue Losung wird: „Die Berge empfangen. Die Brüder sind nah." Duelle, Bürgertumswiderpralle, Sittemauernbruch, Freiheitfährden: Hintertreppe kann auch bis auf Gletschersgipfel führen. Führt tatsächlich. Und Walt Whitman bestätigt sich dem in Firnödnis Verbannten: Bruderschaft stiebt, strömt, stürzt durch den Kosmos. „Ungebrochener Trieb ist Freiheit." Die verengt sich — dem Jüngling — ins Politische: russische Rebellenheroik muß Ewig-Allmenschliches giltig vertreten. Vertritt nicht immer überzeugend. Corrinths bogenüberrasende Hand lahmt gegen Ende; auch Telegrammatik kann Schwatzhaftigkeit streifen; Wiederholung ersetzt, gelegentlich, Steigerung. Dennoch prägt sich, am Schluß wieder zwingend, Gewolltes aus und ein: Tanzschritt entgegen der „erkannten, ersehnten, lebendigen Tat". Und wiederum, schriller, doch auch stärker, denn eh, schreit Jugend: „Leben!!! Leben!!! Leben!!!" Flucht, mit letzter Kraft, allem Mord; predigt Weltbefriedung durch „Ehrfurcht vor allem Seienden" (die des greisesten Goethe reiner Weisheit dämmerte); und erkennt endlose Wanderschaft als selig zu tragenden Führersfluch.

Wo „Trieb" der des Geschlechtes geworden ist, mündet sie, Wanderschaft, ins mythisierte Weltkriegsberlin, und „Ekstatische Visionen" erbauen der großen Hure Babylon, Heroine in älterer Apokalypse, neue Residenz auf dem „Potsdamer Platz". Inbrunst, mit welcher der barmer Knabe die Weltstadt erlebt hat, engt sich im Brunst, und Wahrwort, Wahlspruch wird in den „Nächten des neuen Messias" ein stürmisches „Werkgewaltig blühe Mut zu deinen Sinnen!" Emanzipation des Fleisches gilts wieder einmal: und so wüst ward nie zuvor, in keiner Sturm- und Drang-Zeit deutscher Dichtung, ihr Bahn gebrochen. „Alalà Alalà à": Rhythmus indianischen Narrentanzes trägt die Erzählung, in der, ganz einfach, der Provinziale Hans Termaden der Fleischlichkeit eigenen Geist entdeckt und ins nüchterne Berlin südsüdlichstes Erlebensbrio pflanzt. Die Hurennacht rauscht auf: rot, wirklich, blutrot, trotz aller Ausmünzung durch Lyrikastersimpotenz; und Lustgipfelung bildet den, eben noch, weglos

Suchenden zum Erlöser sittegebundenen frohnender Städter. Phalluskult türmt sich riesenhaft; glutheißester Orient zaubert sich in die müde Rechnerstadt. Die hat seit dem jungen Holz mit so lechzenden Sinnen, so stählern klammernden Organen Keiner empfangen, deren Rhythmus Keiner je so empfunden. Corrinth realisiert, in äußerster Romantisierung, den Allahnherrn Wedekind. Grimmige Groteske spreitet sich: aus ganz Deutschland strömen, nach lückenloser Entzündung der Hauptstadt selbst, Rauschdürstende auf diesen Potsdamer Platz, der — Alalà Alalà à — des neuen Messias Hauptquartier darstellt.

Und dann die Firnhöhe, frechst beloht: Gegenrevolution des „schwarzen Urnings", Kontraprozession der entflammten Homosexuellen. Rasanteste Erfüllung:

„Nur einmal noch: dies Traumchorrauschen von Wüstenzelt zu Wüstenzelt.
Doch wir Erwachten blühn als Lauschen und hymnisch-helles Leibertauschen in Deine neue Sonnenwelt."

Beleidigte Staats-Raison wälzt Vernichtung wider den Empörer, Verderber heran; doch Astarte ist stärker als Mars: „Ohne viel Sterberöcheln erlosch Existenz des preußischen Militarismus." Und einzig in ewiges Leben löst sich des Messias vollbrachte Erdensendung.

So wahnwitzig wilder Entladung muß, gleichermaßen wild, Zweifel entkeimen. Und in mächtigem Aufruhr wider sich selbst, in grausamster Rachsucht gegen eine verwundene Wegphase schreibt Curt Corrinth den Roman „Bordell", der mir seine — bislang — stärkste Probe epischen Könnens bedeutet. Wirbelnde, wie im Fieber, kleistisch schier, hingewühlte Tragigroteske, an der einzig noch ein gewisses Uebermaß der Ausführlichkeit (Reaktion gegen allzu summarische Anfänge), gelegentlich eine Lässigkeit der Ballung zu bemängeln bleiben; deren Endeindruck indessen höchst nachhaltig und mitreißend groß ist. Gerade in einem Kunstgelände, das, allzu früh und gründlich, die trivialen Reportertalentchen beschlagnahmt und entwertet haben, weckt der schaffenskräftige, heute schon über erstaunlich sichere Zugriffswendungen mühlos gebietende Neuling die besten Hoffnungen für künftige Erfüllungen, in denen, noch mehr als bereits jetzt, Vielfalt der Witzwirkungen deren Häufung, Intensität die Vehemenz ablösen muß.

Er zeigt die von Ueberreizung zerbeizte Gegenwart aus der Perspektive etwa von Wedekinds Doktor Schön, der, im letzten „Erdgeist"-Akt, tödliche Unlust aus dem Anblick des pestenden Lusthauses holt; und nur das Tempo, der Anschauung und Formung, ist anders, ist unvergleichlich heftiger, greller färbend, maßloser hohlspiegelnd geworden. Die Welt als Bordell; je dichter, in der Auswirkung dieser ihrer Urbestimmung, zivilisatorisch eingeschleiert, um so ehrlicher sich darbietend; am redlichsten, also, dort, wo sie als Freudenhaus, schamlos, sich auch gibt, am niederträchtigsten, wo bourgeoise Konventionenheuchelei ihr ein „high life" anlügt, schönlinghafter Snobismus ihren Pulsschlag naturwidrig dämpfen will. Wedekindisch könnte denn auch Corrinth sein Motto wählen:

„Die strahlende Nacktheit such' ich so bang,
Es fehlt ihr wohl an Vertrauen."

Held der tollen Aventiurenkette: der Friseurgehilfe Joachim Pasentrall, der, in fünf „Sprüngen", die Bezirke irdisch-himmlischer Liebe kochend durchmißt, und mit dem verglichen sein berlinischer Berufs- und Leidensgenosse Kubinke geßnerische Idyllen erlebt. In kühnster Krapßheit entrollt der Dichter den Film seines kurzen Erotiker-Daseins. Den, voll Knabenscheu noch, Erfahrunggierigen weckt das Bordell zum Mann; Mannheitrausch begehrt den Besitz aller irgend verfügbaren Weibheit; und nach karger Domestica-Episodik erschwillt die ersehnte Eroica. Eine grande amoureuse mietet, durch ihre eigene Geliebte, den strammen Burschen als (Un-)Zuchtbullen, der nun, in unbeschreiblich buntem Narrenspiel, ihr und allen ihren unersättlichen Lustgefährtinnen programmatisch dienen muß. Rastlos, schonungslos muß er seine Jünglingskraft ergießen, aus einem Arm in den anderen, von einem Diwan auf den nächsten eilen, und der Taumel eines — in allen aberwitzigsten Wollüsten tosenden und prangenden — Bacchanales, des dritten und tollsten von Curt Corrinth gestalteten Priapfestes, sieht ihn als Liebekönig: als den Großen Pan. Der aber muß, wann seine Zeit erfüllet ist, unerbittlich sterben; und schimpflich fliegt, wie die ausgepreßte Zitrone auf den Kehricht, der Entmarkte, Ausgemergelte aus den Palästen, die, gestern noch, weit ihm geöffnet waren. In wüster Kurvenverkürzung trägt den Armen, wie einen strindbergischen Damaskus-Pilger, der wilde Weg rückwärts: doch den Leergepreßten, durch Verschwendung in Lastern aller Grage Zerrütteten, im heimlichen „Bordell" der guten Gesellschaft Vernichteten verstößt nun selbst das ehrlich-zwecksbewußte Bordell, das ihn,

freudenhäuslich, zum Mann geschmiedet. Beispiellos unsentimental stellt sein Zerschellen, ohne Erbarmen, in ekstatischem Staccato-Stil, der Dichter dar; und unbedingt zwingt seine, über Heinrich Manns — jetzt erst — überalterte „Schlaraffenland"-Schilderungen weit hinauslangende, Groteske in Furcht und Mitleiden.

Inzwischen ist steiler Aufschwung ins hehre Gefild geistlicher Dichtung der gereiften Religiosität des Lyrikers beschieden worden. Dichter der Jugend ist, seiner, aller Jugend, auch noch der Künder seines „Großen Gebetes": einer Jugend aber jetzt, die ihres Zieles gewiß ist und, wie die Fährnis innerer Entgleisungen vom ureigenen Weg, so die technische, zwischen Liedmelodik und Gesangssymphonik haltlos zu gleiten, überwand; diese, indem sie gleichermaßen nun die eine wie die andere zu meistern erlernt hat. Schöpferisch, grenzenlos schenkensselig beginnt Ich-Anbetung: und begnadungsicher spürt Einer, in sich, ewige Urzeugung, Gottes mit Gott, sich vollziehen. Astralmystischer Mono-Pan-Theismus, aus dem heraus jeder Stern Teil funkenzuckenden Menschenherzens werden muß, bekennt ohne Scheu: „Ich bin in Allem. Ich bin das All." Mehr denn je erlebt Corrinth, am Bord solcher Erfahrung, die Vorbilder seiner wogenden Gesänge: Whitman und den deutschen „Phantasus"-Finder; und von ihnen erbt er auch den Eindrang unvergorener Prosa, der eine Gedichtszeile „Zur ersten Erkenntnis meiner lebendigen Kräfte" lauten läßt. Anders als der Schaumschläger Hasenclever, eitelkeitfreier, wird er, in dem der Kampf Catulls mit Béranger, Horazens mit Hugo dauernd schwält, zum „politischen Dichter"; und also hallt sein Programm:

„Mir gilts,
Brandfackeln schwingend, lodernd auf aus Entsetzen
am blutigen Heut und dem Jauchzen zum Morgen,
gottsuchend bacchantisch im Wirbel zu schauern
zukunftsbetender Manifeste. Und leise,
kaum hörbar noch, in müderen Stunden nur,
schluchzen versehnend auf die lieben reinen
innigen Knabenklänge keuscher Lieder,
wie ich sie einst (paradiesische Ferne!) in stillen
silbersternigen Nächten der Sehnsucht sang."

Groß, zu zeitgiltiger Wucht gespannt, gerät ihm die Schwingung eines „Abends im Krieg", die Bannung von Realitätspuk, vom Grauen der Vereinsamung in Brüdermitten, aus dem noch kein — Kameradschaft heischender — Schrei erlöst. „Traumtrunknes Einst" rückdämmert ihm; und er weiß nun ‚von einem „Wahrheitsmeer" überbrandet, daß verrucht jenes süße Behagen im schwülen Treibhaus der Ichsucht, Ichflucht war. Selbstverpflichtung zu Kampf und Verantwortung soll, wird Entsühnung heraufführen. „Das Große Gebet" beruft ihn, vor der neuen, traumfeindlichen Welt noch Bangenden, auf Dostojewskijs und Werfels Pfad, und aus dem jauchzenden „Ich bin in Allem" erquillt Ahndung frischer, tieferer, zu vertiefender Bruderschaft. Bildgroß gelingt die vollkommene Gestaltung solcher, dort noch rhetorischen, Beichte in einer wundervoll geflügelten, seltsamerweise jäh in den Rhythmus von Goethes „Braut von Korinth" einschwenkenden „Meerfahrt", und gänzlich zukunftgewiß endet Verheißung: „Werd ich schon ein tapfrer Fährmann sein." Diese Jugendgläubigkeit ist köstlich; mag noch der Dichter, statt es schon nur mehr zu formen, Etwas „gigantesk" oder „phantastisch" nennen: allbereits trägt, weht seine heftige Rhythmik Orkan, und wenn, im Sang von den „Kindheitsstädten", unangeschaute Phraseologie nich schon bis ins Letzte ausgerodet ist, so landet, endlich, die stolze, urmächtige Pathetik, wo sie landen muß: in schillerischem Maß und Takt:

„Und so irrten wir in Tag und Nächten,
ganz verloren an enttäuschten Traum,
durch den frierenden, von dunklen Mächten
sinnzertrümmerten und wüsten Raum."

Ziel wird der Welt-Völkerbund der Jungen, der Aktivisten, der zu äußerster Auswertung von Rousseaus, Schillers, Kants Freiheit-Forderung ehern Entschlossenen, und prachtvoll prall ragt, des Kennwortes zweiten Bestandteil nicht minder erfüllend als den ersten, Corrinths „Führer"-Gedicht aus aller, allzu reichlichen, Programm-Musik dieser Tage.

Er, Mensch, zeugt nunmehr Gott, den Vater, Bruder, Sohn und hemmungslos superlativistisch braust seine jung-junge Ausrufzeichen-Dithyrambik. Selbstverständlich, daß ein Rückfall in Skepsis

einen Rückfall auch in urepigonales Maß bedingt, über alle Apokalypse Liebe gipfelt, in einem Anruf an die Weggefährtin die süßeste Kantilene erschwingt. Dann aber dämmert dem von neuer Fesselung Beängsteten das Erlöserslos, das zu Einsamkeit verdamme; er weiß, in ganz eigener Libertinage, sich

„Freibeuter auf den tosenden Meeren
neuer Zeiten und menschlichster Tat",

und luziferisch getönte Kadenz kann nicht mehr, nie wieder in Dekadenz entarten.

Ach nein, diesem Corrinth tut seines Verlegers Waschzettel bitter Unrecht, wo er ihn als den „ersten Dichter der deutschen Republik" anpreist. Sein Vaterland muß größer sein. Und beträchtlich mehr ist er: Dichter der Jugend; und sein Barrikadenkampf gilt nicht der Erhöhung irgendeiner Parteizinne, sondern, wahrhaftig, dem Anbruch „ewigneuer Lichtezeit". Gleich dem jungen Juden Heinrich Eduard Jacob ist dieser junge Germane belächelnswert einzig von Ehrfurcht, und gleich ihm, nur er, gefeit vor seiner Generation, der Gilde der Goll und Wolfenstein, härtester Gefährdung: in undichterische Fanfaronade sich mißleiten zu lassen. „Kreuzsehnsucht" trägt noch eine spezifisch katholische Ekstase in seine allgemein-menschliche Inbrunst, und ganz herzig klafft von ihr ab ein entzückender Hang in Karl May-Möllhausen-Marryat-Räuberromantik, wie der Hymnos „Auf der Trambahn" ihn spiegelt.

Welch einen Mann gibt solch ein Jüngling! Einstweilen ist Rausch ihm noch heiliger Selbstzweck, und Rückschau läßt ihn bekennen:

„als ein berückend Umarmen ohn Ende
säumte die Welt meinen ersten Pfad".

Der Hyperboliker durchmißt „die" Alle, und sein tausendjähriges Reich darf Traumland sein. Sieghaft über Nachtspuk zeigt ihn „Zwiesprache mit dem Teufel"; und wenn er, abermals seinen Potsdamer Platz mythisierend, das Erlebnis „Berlin" formt, muß, unbeschadet eingesehener, eingestandener Idylle, Bürger-Haß ihm, Haß wider hemmende Stagnation, erwachsen.

Eine vorletzte Eitelkeit, häßliche Koketterie: die Apotheose seiner selbst und der — kleineren — Genossen; häßlich, weil, gegenüber etwa Lissauers (schwachem) „Generalstab der Geister", so allen Maßstabes bar. Dann jedoch ahnt er, rastend im „Turmbau", Demut; und „allumschlingende Liebe" wird dieses unerhört Kämpferischen lindes Evangelium. In herrlichem Akkord verhallt der Gruß an die neue Zeit, und gewißlich weiß, schon heute, der Dichter Curt Corrinth, daß „unsere neue schöpferische Liebe" in der — bejubelten — „deutschen sozialen Republik" kein Endziel erblicken kann noch darf.

Gluthelle Sterne strahlen ihm auf erstampften Weg in fruchtbare, früchteschwere Mannheit. —

Gedichte

(Aus „Der lebendige Kreis")

Von Kurt Erich Meurer

Magische Stunde

Wer legt sich auf die weichsten Kissen?
Der stille Favorit der Nacht. —
Sein tagbelastetes Gewissen
ist seinen Träumen leichte Fracht.

Die Nacht ist reich. Du wirst es schauen,
ihr Schatzkastell geheim erhellt.
Für Unberufne ist das Grauen,
ein Schattenhund, davor gestellt.

Die Uhr klopft wild am Schlangenständer,
ein Wandgast pickt wie Specht im Baum,
versengte Mottenflügelränder
kühlt deiner schwarzen Lettern Saum.

Getrost — beglänzte Hände spenden —
Bezwing den Spuk. Du bist geübt.
Es gilt geruhig zu vollenden,
daß nicht des Schlafs Kristall sich trübt . .

Das Siegel

Du Dunkler du, dich wag ich, Freund zu nennen.
Starr stehst du da, als wäre dir verglüht,
was andre zwingt, in Jubel zu entbrennen
und was des Volkes Parlament bemüht.

Wie nun ein Glanz um deine Stirn sich windet
in Gloriolen, die aus Schwefel stechen,
beginnt mein Herz, das ruhig heimwärts findet,
zu dir und mir prophetisch hell zu sprechen.

Und ich begreife: dir darf ich erzählen,
wie mich mein Liebesbund von allem trennt,
doch daß ich eines weiß unteilbar still,

das ich der Landschaft gläubig will vermählen
und präge auf der Nächte Pergament
wie ein von Gott entworfenes Sigill.

Meinem Kind

In deinem Lächeln keimt die Süßigkeit
die dich erschuf. So zwischen dunklem Weinen
erzitternd, also von den Bildern weit,
die wir als Welt, als Sinn der Welt vermeinen

wie meine Tat von dem Gebot der Zeit.
Fast will ein Tier, ein Stein belebter scheinen
als dieses kleine Licht in weißen Leinen,
dem doch ein Stern ergiebig Speise leiht.

Mein Abglanz du, du Bündel Glanz in Windeln,
umschränkt von Scham wie ich, der dich gezeugt,
o kräusle, kräusle nur den milden Hauch

um deine Lippen, milden Opferrauch,
der aufweht über einer Hütte Schindeln,
darin ein Siedler im Gebet sich beugt.

In aller Heimat..

In aller Heimat bin ich so verloren,
ein einziges erschüttertes Verwehn,
und bin so unbeleibt, so ungeboren —
mir ist: mir wäre nie etwas geschehn.

Hat einer mich denn irgendwann betastet?
Wann hat mir einer jemals wehgetan?
Wann hab ich je gedürstet und gefastet?
Lag je ein Schatten über meiner Bahn?

Und doch sind alle Lichter heiße Wunden
und ich bin ihr erschauerndes Gefühl
und oft schon hab ich heftig mich gefunden
im Schenkenlärm, auf Märkten im Gewühl

und hatte Leib und liebte und vermaß mich,
ich wüßte mich und ich besäße mich
und überschlug mich plötzlich und vergaß mich,
ein Reicher, der aus seinen Häusern schlich.

In aller Heimat bin ich so verloren,
ein einziges erschüttertes Verwehn
und bin so unbeleibt, so ungeboren —
mir ist: mir wäre nie etwas geschehn.

Schlichtes Requiem

Nicht daß ich wünschte, dieses Leidgedicht
sei wie ein Ruf, der spät dich zu mir riefe,
nachdem du tauchtest in die schwarze Tiefe,
um die das Grauen seine Ranken flicht,
nicht daß dein kleines kaum bemerktes Sein,
das einmal einer Osterkerze glich,
gestellt auf einen lichten Birkenschrein
in meines Lebens engsten Ring sich schlich, —
nur daß du nicht umsonst gewesen bist,
ward ich dein Sänger und Evangelist.

Einst stieg aus deinem mohnbekränzten Hut,
den du geholt aus deiner Mädchenlade
ein Lachen wie es um die Maienpfade
erklingt von Stimmen, die dem Frühling gut.
Und rings war Alltag und der Küche Dunst.
Geräte schimmerten auf den Regalen,
als wären sie umschwebt von deiner Gunst
und gern bereit zum Kochen, Sieden, Mahlen.
Und manchmal war dein Freuen heiß und groß
und wuchs wie frühe Frucht in deinem Schoß —
dann hast du allen, die der Dienst beschwert,
wie es die Orgel dich im Hof gelehrt,
im Liede deinen Uebermut beschert —
und um die Mägde hing in jedem Stock
sich dein Frohlocken wie ein Sonntagsrock.

Verblichen frische Helle, daß ich kaum
dich eingesaugt und allzu lässig war
wie Menschen oft im überreichen Jahr,
bald lischt du nun an meiner Seele Saum —
und so wie aus der Erde Feuchte zieht
und austilgt deines Wesens zarte Spur,
verflüchtigt sich im Innern die Kontur —
und was mir bleibt, ist schließlich nur ein Lied
und eine Angst, nie dieses zu vergessen:
Aus Zeitungszeilen sprang es jäh mich an
zur Ruhestunde nach dem Abendessen
kurz, unerbittlich, eh ich mich besann.
O dies! — O Schrei! Wie eine Fackel qualmt
ein Ueberwältigendes nicht zu fassen,
ein roter Schreck im Leichtsinn frecher Straßen —
ein Kind von einem Lastgeschirr zermalmt!

Und dieser Name, beinah die Adresse
liebkosender Epistel, eingeschnitten
in eine traumentsprossene Cypresse,
drin aller Kummer rauscht, der ungelitten,
warum gerade dieser und vielen,
gerade dieser, der so sonnig klang
wie ein Erinnern an die Kindgespielen
und ein erregungsloser Gartengang? —

Der Völkische

Von Erich Gower

Er kam im Frühglanze des Lichts auf den großen Berg, wie ein Bote der Nacht. Fast stolz aufgebäumt schritt er daher, in ein weißes Gewand gehüllt, barfuß, barhäuptig. Das Auge überbrannte das Antlitz. Und nun, da die Sonne in ihrer Vollendung vor ihm aufstieg, hielt er inne, breitete die Arme, hob die Brust in leidenschaftlich aufwallender Inbrunst. Und es wich von seinem Gesicht sogleich alle Beladenheit. Heilige Schauer tränkten jeden Zug. Verklärt stand der Wanderer so und starrte unregsam die Sonne an. In seiner Seele erhoben sich noch einmal alle Schrecken der vergangenen Jahre und Tage. — Mit Gedanken und Idealen hatte man seinen kindlichen Kopf über-

reift. Als er die erste feige Süße des Leibes schmeckte, banden ihn tausend lächerliche Gesetze. Ohne Führer schwankte er durch die Menge der Grundgemeinen. Keine Blüte unter den Frauen leuchtete nur ihm, kein Genuß bot sich ihm rein an. In die eigene Gärung brach plötzlich das Kriegsgebrüll der Völker. Er erlag ihm, weniger bewußt als im Schwunge eines überraschen Gefühls — als Herdenmensch. Der Begriff „Vaterland" wirbelte auf. Er erkannte aber erst, als es für persönliches Handeln zu spät war, wieviel Kläglichkeit der Gesinnung dahinter lag — bei einem ganzen Volke. Weder überragende Größe noch Not hatten den Krieg verursacht. Das Ringen der Unerlösten dauerte Jahre. Endlich schnitt das Schwert des Schicksals den Blutfaden ab. Friede ward. Und der übersatte Wanderer kam müde in die Heimat, mit der ihn innerlichste Bande verknüpften. Er fand sie im Fieberhauch rasender Lüste. Die Wahrheit, die nun wie ein stiller Triumph nackt unter allen dastand, wurde vom breiten Spießertum nicht begriffen, nicht gelitten. Es folgte eine ungeheuerliche Entwertung aller Dinge. Seine Eltern hatte längst Krankheit hingerafft. Sein Weib — Fluch — wie dürres Tiergebein lief es ihm abscheulich über den Rücken, daß er sich krümmte. So hatte sie Liebe mit Untreue, Feine mit Geilheit gelohnt. Stammesgenossen raubten ihm dann den Acker der Väter. Die braunen Schollen tönten wehvoll, als er, ihr Priester, zum letzten Male über sie hinschritt. Da hatte er Klagsucht übermannen gelernt. Da hatte den Volklosen, Völkischen, den deutschen Schaffer und Träumer, wie ein urgewaltiges Feuer die Wandersehnsucht nach den Sternen ergriffen, da bezwang er sich, riß los Vergangenes, sammelte sich in der Einsamkeit, zog auf den großen Berg, der des Landes Grenze war — und stand nun — geprobt — geklärt — nah der einen, glühenden Sonne und schrie zu ihr entzückt um Urkraft zum neuen deutschen Werktage. — Im Mittagswinde stieg er ins Tal hinab zu den Brüdern.

Finale aus einem stillen Buche

Von Hugo Marcus

23.

Die kleine Strecke bis zur Kellerstraße. Aber als die beiden Verlobten wenige Schritte gegangen waren, hielten sie unwillkürlich inne. Ein offenes Fenster im Erdgeschoß: vor dem weißen Vorhang standen drei Gläser mit wundervollen Rosen, rosa, gelb und rot. Hinter dem Vorhang aber, der wie ein weißes Gitter war vor der dunklen, undurchsichtigen Nacht des Zimmers, flötete ein Vogel: verzaubert und schicksalswisserisch, daß die Rosen plötzlich seltsamer zu blühen schienen und wie in tieferer Bedeutung. Als sie nun weiter gingen, sahen sie mit einmal in die Fenster der Menschen wie in Spiegel, und die Fenster wurden ihnen mehr und mehr zu Bildern ihres eigenen zukünftigen Lebens. Da war das tiefer ausgeschachtete Fenster eines Bierausschankes, aber überwachsen vom Grün des Biergärtchens davor und selbst erfüllt mit grünen Blattpflanzen im Halbrund. In diesem Halbrund erschien, wie in einem Medaillon der Erinnerung, wie in einem Bildrahmen eine junge Schöne mit leicht geneigtem Kopfe. Das bist du, ja du! rief der junge Verlobte seiner Braut zu. Alle seid Ihr in dir, du bist mir in allen! So wirst auch du dastehen. Obwohl es vielleicht die Kellnerin ist, aber es ist in diesem Augenblick eine junge Frau! — Wenige Schritte weiter hielt sich am Fensterkreuz eines geschlossenen Fensters und hob sich unter dem Glase hell vom schwarzen Zimmergrund ab: ein Kindchen mit nackten Beinen. Es schaute ernst, vornehm, nachdenklich und jesushaft auf die Straße. Sieh, sieh, dies ists, was der wissende Vogel vorhin bereits gesungen hat, da ist schon die Erfüllung! sagte der Bräutigam zu seiner jungen Anverlobten, die gar nicht hörte, nur lächelnd anschaute: das Kind mit dem vornehmen, abweisend schönen Gesichtchen.

Sonst hatten die beiden jungen Leute nicht auf die Fenster ihrer Wege geachtet, aber nun bekamen sie immer mehr Augen für die Fenster. Ein Duft schlug ihnen entgegen vom Goldlack eines Balkons, oder war es aus dem fensteroffenen Schlafgemach einer schönen Frau? Unterhalb des Balkons war eine kleine Papierhandlung; und nun blühten ihnen die Ansichtskarten aus den Bergen und von der See unter dem Duft von oben seltsam zu fernen Ländern auf, und sie fühlten sich in unbekannte Welten getragen. Wir werden reisen, sagte der Bräutigam, ins unbekannte Zukunftland.

Alles wurde nun mehr und mehr für sie Beide symbolisch. — Zwei alte Frauen standen und unterhielten sich. Den ganzen lieben Tag, den ganzen lieben Tag! sagte die eine, und in den Worten stand ein ganzes Volksmutterleben beschlossen mit viel Scheuern und Zanken und Geruch von Kartoffelsuppe. Ein Schuljunge kam des Weges und hustete keuchhustenhaft, und die Atmosphäre von Kinderkrankheiten und Fieber und heißen Umschlägen und Mutters sanfter Stimme war auf die Straße gebreitet und hauchte sie an und flog weiter. Der junge Bräutigam aber fühlte alle armen und einfachen Menschen plötzlich innig seiner Sorge unterstellt, war er doch Magistratsbeamter und hoffte, einmal als Bürgermeister Gutes zu wirken.

— — — Von solchen flüchtigen Augenblicken, wie dieser beiden Menschen Weg, kommen unsere besten Impulse, vorhältig für viele Jahre. Und nachher sucht man sich vergeblich zu besinnen, warum und wodurch man auf eine bestimmte Richtung seiner Bahn gedrängt war; und findet das große Ereignis nicht: weil es ein flüchtiger Augenblick war.

24.

Der Student fuhr hinaus zu dem Dichter, der ihn zu sich aufgefordert hatte. Er stieg die Treppe zur Vorortbahn hinauf mit seltsamen Gefühlen. Man muß die Treppe zu einem Bahnhof ersteigen, man muß in einen Zug steigen, wie zu einer Reise, um zu ihm zu gelangen. Alles ist, als führe man in die weite Welt — nur ohne Gepäck, wie im Märchen. Er selbst kommt täglich in die Stadt wie aus einer Ferne, er hat Wald und Wiesen gesehen, ehe er die Straßen der Stadt durchschreitet. Und abends besteigt er den Fernzug und fährt nur — nach Hause. Wo anderen Leute Füße, Straßenbahn und Omnibus genügt, da braucht er den Eisenbahnzug. Ein weiterer Rhadius seiner Existenz schien sich dem Studenten in dieser Tatsache seines Vorortwohnens zu symbolisieren. Er wohnt da bei den fernen Glücken, in den neuen Zeiten, unter großen Dimensionen, fühlte der Student noch, als der Wind der Fahrt liebend bis in ihn hineindrang. — Er stand am Fenster, ein bißchen in Haltung, obwohl er allein war, in jener Haltung eines jungen Soldaten, der sein dichter, blonder Schopf irgendwie, aber nicht ungut, widersprach. Haltung hielt er auch sich selbst gegenüber; und seiner Stimmung gemäß.

25.

Wenn ich in der Untergrundbahn oder sonstwo einen jungen Menschen treffe, der mich sehr interessiert (der mich wie meine Hoffnung interessiert), einen Jüngling, ein seltsames junges Mädchen: ich könnte mich nie dazu bekommen,, solch einen Menschen anzusprechen. Aber ich werde denken: Du mußt nun das Werk schreiben, das alle Welt liest, vor allem einer wie der dort, wie diese da. Während ich mich nicht entschließen kann, zu dem zu sprechen, der dicht neben mir sitzt, denke ich, wie ich doch noch einmal zu ihm sprechen könnte durch ein allgemein verbreitetes, durch ein allen, also auch ihm, heilsames Werk. Umweg zu dem, der neben mir sitzt, über die ganze Welt. Und Drang, ihm sogleich mit einem Geschenk zu nahen, mit einem Geschenk groß genug, damit zugleich die ganze Welt zu beschenken.

Gedicht: Meine Schüchternheit und Zaghaftigkeit begründet die Länge des Wegs, welchen ich zwischen mich und den lege, den ich liebe. Ich kann es nicht über mich gewinnen, direkt um ihn zu werben. Aber über Werke und Taten hinweg spreche ich zu ihm. Auch mein größtes Werk ist also noch eine Schüchternheit und Zaghaftigkeit. Meine Zaghaftigkeit spricht nicht in kleinen und leichten Gaben, wie Blumen und Grüße der Mädchen sind, sondern ich bin noch zaghafter als diese: deshalb spreche ich auf weiteste Fernen hin zu einem, den ich liebe, in Werken, die zugleich zu den Menschen und in die Zeiten hinausgesprochen sind. Manchmal aber überkommt mich auch mein alter Hochmut. Dann sage ich: solcher Art ist meine Schüchternheit, Werk und Tat. Wie würde da erst mein Mut aussehen? (bin ich selbst nicht etwas neugierig auf meinen Mut? Nb. als Einziger.)

26.

Todmüde angekommen nach zerhackender Eisenbahnfahrt. Mit dem Wagen in die Stadt. Plötzlich ist alle Müdigkeit fort. Halt, Kutscher! Schaun und schaun. Nicht genug schauen können. Denn da ist der Dom. Und unterhalb der Freude am Augenglück noch das zweite Glück: das Kunstwerk

ist also stärker in dir als deine Müdigkeit. Es zeigt sich, daß du dort wirklich Untertan bist, wo du es so gern sein möchtest, vor dem Kunstwerk nämlich; und stärker Untertan bist, als dort, wo du es nicht sein möchtest, gegenüber deinem müden Leib. Noch dein Leib, noch deine Müdigkeit ist dem Geistigen untertan. — Du hättest dasselbe plötzliche Erwachen vielleicht auch erfahren können durch eine Tasse starken Kaffees. Aber dann hätte der Leib dem Geist befohlen. Vor dem Dom dagegen befahl der Geist direkt und unmittelbar dem Geist (wie spricht ein Geist zum andern Geist). Deinem Leib aber befahl der Geist, sich dir vergessen zu machen. Und dein Leib war einer, der sich durch den Geist befehlen ließ. Geadelten Leibes fährst du nun in den immer lichter werdenden Morgen der Straße. Du bist einer, den ein Dom erfrischen kann, wie Schlaf. (Solltest du etwa auch einer sein, den Verse berauschen können wie Wein?) Das ist die Schmeichelei, die ruft dir der Dom zu, horch es, kein Geringerer als der Dom. Schmeichelei der Schmeicheleien: Du bist einer, dem Dome schmeicheln. Souverän über die Grenzen allen Leibes, der Körperwelt fühlst du dich, fast als hättest du einen Dom geschaffen. Und schautest ihn doch nur, armer, sehr glücklicher Narr!

Mitten in der Musik. Es wird acht, es wird neun Uhr abends. Die Hausfrau bittet zum Abendbrot, sie bittet wieder. „Ach was", sagt der Hausherr lachend, „Abendbrot: was geht uns das an. Wir brauchen es nicht. Wir haben ja die Musik." Höhe des Musikgefühls: einen Augenblick in die Illusion versetzt zu werden, als sei man denüblichen, menschlichen Bedürfnissen entrückt, aus den Bindungen und Gesetzen des körperlichen Lebens entlassen: den Göttern gleich. Als sei man ein so Hoher, um statt von Leichen der Tiere und Pflanzen von Klängen leben zu können. Gefühl der großen Bedürfnislosigkeit in leiblicher Sphäre. Gefühl einer großen Sicherheit. Wir bedürfen nichts mehr. So kann uns nichts mehr genommen werden und geschehen. Selig und sicher sind wir, wie die Toten.

Jedesmal ist das höchste Kunstglück ein Gefühl der Selbstüberwindung, Ueberwindung des Körpers durch den Geist, Ueberwindung der Bindungen und Gesetze des physischen Lebens zugunsten der Freiheit vom Unteren. Freiheit von etwas Negativem, von Körperlast, Negation der Negation ist noch unser höchstes Glück.

Zugleich aber ist ein großes Gefühl der Weite in uns. Der Bedürfnislosigkeit des Körpers entspricht eine grenzenlose Bedürftigkeit, ein Heißhunger des Geistes, ein immer noch und noch nicht Genughaben-können vom Geistigen, z. B. von Musik. Man könnte überhaupt, deucht es einen, nie genug bekommen. Wie groß, wie räumlich, wie weit, wie stark für das Zarte, wie stählern unabstumpfbar muß aber eine Seele sein, die überhaupt nicht genug bekommen kann vom beflügelten Glück der Musik. Stolz der Seele auf ihre Weite und Größe, auf ihre Macht, unbegrenzt zu empfangen, zu fühlen. Dem Stolz der Bedürfnislosigkeit nach unten geht als zweites großes Negativum der Stolz einer unendlichen Bedürftigkeit in der oberen Sphäre parallel. Während aber sonst Bedürftigkeit Unruhe ist, Hast und Gier, gießt hier die große Sicherheit, die von der Bedürfnislosigkeit nach unten herkommt, Ruhe noch in die grenzenlose Bereitschaft der oberen Seelenschichten.

27.

Vom Wunder

Verwunderung, der Anfang aller Wissenschaft, das Ziel aller Kunst.

Glauben heißt: etwas für wahr annehmen, ohne es noch wissen zu können. Staunen heißt: etwas wissen, ohne es noch für wahr annehmen zu können. Der Gläubige glaubt etwas, ohne es noch zu wissen; der Staunende weiß etwas, ohne es noch zu glauben. Staunen ist demnach umgekehrte Gläubigkeit. Im Laufe der Geschichte hat sich Gläubigkeit in Staunen umgesetzt. Denn die Religion glaubt, die Naturwissenschaft aber, die der Religion gefolgt ist, staunt beständig: dies ist ihre Gläubigkeit, eine umgekehrte Gläubigkeit. Der Weg von der Religion zur Naturwissenschaft ist der Weg vom Glauben (als einem Annehmen dessen, was man noch nicht wissen kann) zum Staunen (als einem Wissen dessen, was man noch nicht annehmen kann).

Der Glaube setzt Sehnsuchtsziele, dem Glauben entspricht die Erfüllung; er läuft final. Das Staunen hängt am Unvorhergesehen-Dargereichten. Dem Staunen entspricht die Ueberraschung; es ist kausal. Indem wir vom Glauben zum Staunen kamen, sind wir erfüllungsloser, aber beschenkter geworden. Uns wird nicht mehr gewährt, was wir ersehnen, aber zum Ersatz geboten, was wir uns nicht träumen ließen.

*

Man kommt aus dem Krankenhaus und kann die Sonne nicht mehr begreifen, die in breiten Lichtern über der Straße liegt. Denn der Sonnenschein steht in unversöhnlichem Gegensatz zur Krankenhausatmosphäre, in der unter weißen Tüchern Leiden und Stöhnen zittert. Und dies ist das moderne Wunder: der Sonnenschein hier über der Straße, dieses Wirkliche, wird unwirklich durch den Gegensatz zu jener anderen Wirklichkeit: dem Krankenhaus. Zwei Wirklichkeiten, die einander unversöhnlich bestreiten, ausschließen: die eine, sonnige, jetzt, hier, vor meinen Augen, die andere, entsetzenreiche, in diesem Augenblick nur noch gewesen, vorüber, bloße Vorstellung, unwirklich. Aber sie, die gewesene, unwirklich gewordene, ist stärker als die hier vor meinen Augen und macht, daß mir das, was ich doch mit Augen sehe, mit Händen greife: Sonne und Sonnenwärme, unglaubhaft, unwirklich wird. Denn da beide Welten, Sonnen- und Krankenhauswelt einander ausschließen, kann nur eine wirklich sein, nur die stärkere, und das ist die abwesende, nicht die wirkliche Welt.

Die alten Wunder machten das Unwirkliche wirklich, die neuen machen das Wirkliche unwirklich. Die alten Wunder verwirklichten das Unmögliche, die neuen Wunder entmöglichen das Wirkliche. Die alten Wunder machten selbst das Unmögliche noch gewiß, die neuen Wunder machen selbst das Wirkliche noch ungewiß — und das Gewisse unwirklich. Die neuen Wunder sind umgekehrte Wunder.

Die alten Wunder sind gläubig, erlebte Religion; die modernen Wunder sind skeptisch-kritisch, erlebte kantische Philosophie. Kontrast und Vergänglichkeit predigen dem Gefühl unmittelbar die Unwirklichkeit des Wirklichen, den erkenntnistheoretischen Schein der Welt: das also, was Kant dem Verstande darlegt. So kann man auch das Abstrakteste, so kann man auch Kant noch „erleben". Aber wer glaubt einem das?

28.

Welches sind die vertrautesten Stunden zwischen Vertrauten? Nicht die Stunden, da sie sich in altvertrauten Worten altvertraute Dinge sagen. Sondern plötzlich sagen sie einander fremde Dinge, die sie einander noch nie gesagt haben, die sie noch niemand, am wenigsten sich selbst gesagt haben. Was sie sich selbst nicht zu sagen wagten, das sagen sie plötzlich dem anderen. Und nun werden sie einander, und nun wird jeder sich selber fremd, denn noch nie sah einer den andern, noch nie sah jeder sich selbst diese Dinge reden, ja auch nur wissen. Plötzlich kommt die Angst, das ausgesprochene Neue könnte wie eine von ihnen beiden unabhängige Sache zwischen sie treten und die alte Vertrautheit in Fremdheit aufheben. Da fallen ihnen zu den neuen Dingen noch neuere ein, die das erste Neue begründen und rechtfertigen, wiedergutmachen sollen, indem sie es mit allem Alten notwendig verbunden zeigen.

Noch lauert neben dem Staunen über das neu Vernommene das andere, daß man einander so lange vertraut erschien, als man sich noch nicht kannte, und nun wie fremd auseinander rückt in dem Augenblick, da man einander doch so viel besser kennen lernt. Daß dieser Gipfel der Annäherung, daß Vertrauen entfremden kann, das wird zum neuen, befremdenden Wissen neben allem von einander neu-Gewußten. Doch schon sammelt sich alle Güte in ihnen beiden zu dem Vorsatz, einander unter verändertem Bilde auf neue Weise lieben zu lernen. Und plötzlich wird das neu Erfahrene, diese Blöße des geliebten Gegners, zum rührendsten Reiz, der alles längst Bekannte und Gewußte in neue Farben taucht. Und kraft der neuen Erschließung wird manches halbe Wort und manche unscheinbare Aeußerung als Ausfluß einer letzten Lebenslinie nun tiefer erraten. So kommt es, daß nachher als vertrauteste Stunde erscheint, was sich zur Stunde des Erlebnisses als eine Stunde der Fremdheit auftat.

29.

Ich denke an die Vergißmeinnichtwiese meiner Jugendtage im Sumpfrevier. Dieser plötzliche, süße Schreck eines kurzen Augenblicks: da liegt ja blauer Himmel, blauer Morgen an der Erde. Ich denke an die feuerroten Geranien, die fernhin durch die schattige Dämmerung und zwischen der schwarzen Stämmigkeit der Stämme im Charlottenburger Schloßpark leuchten. Dieser plötzliche, frohe Schreck: da schimmert ja Abendröte durch eine Dämmerung, und ist doch erst Mittag. (Und die Abende stehen mir näher als die Mittage.) Vom Boden her kommt um die Mittagsstunde eine flammende Abendröte, als wäre der Himmel da unten! Nun besinne ich mich auf die lichten Spitzen einer Hecke aus jungen Trieben, die ich im Tiergarten kenne: verbeständigte Sonnenscheine ziehen die beiden lichten

Streifen der Jugend längs des Weges durchs Grün, ewige, unveränderliche Sonnenscheine dicht überm Boden.

Was wirken die Blumen? Alle Dinge, die am Himmel sind, kehren durch die Blumen wieder am Boden, blauer Morgen und Abendröte und Sonne. Die Blumen tun am Boden Himmel (und himmlische Geheimnisse) auf. Die Blumen ziehen den Himmel auf die Erde. „Die sie von dem Himmel sind", denke ich, während mir diese Einsicht aufgeht, als etwas Gutes ihnen entgegen.

Aber tun die Wasser nicht dasselbe? Spiegeln sie nicht tief am Boden Himmelsbläue und Abendbrände und goldene Sonne? Jedoch da ist ein Unterschied. Am Boden ist der blaue Himmel, der flammend rote Sonnenuntergang, der goldene Sonnenschein durch das Wasser doch nur, wenn auch überm Wasser der Himmel blaut, und rosa abendet oder mittäglich goldet. Zwei Himmel sind durch die Wasser, einer oben, einer unten (und Spielball, Ballspiel zwischen ihnen). Das Blau der Vergißmeinnicht aber liegt als gestürzter blauer Himmel am Boden auch im düstersten Regentag; die Geranien leuchten ihren heroischen, glühenden Abend und Abschied tief aus der Erde Nacht, auch wenn Allerseelennebel herbstgrau über den Himmel hinweinen; die jungen Triebe der Hecken runden ihre verbeständigte Heiterkeit durch den Horst, auch wenn oben Wolkengebirge die Sonne bedrohen. Ja gerade d a n n am sichersten. Die Blumen sorgen, daß das große Halleluja der Farben im kleinen nicht verstummt, auch wenn die größte Tafel der Landschaft, der Himmel, sich schwarz umkleidet.

— — — Vergißmeinnicht, Geranien, junge Triebe: blaue Morgende, Abendröten und Mittagslichter an der Erde, am Boden.

30.

Adda notiert aus einem Buche:

Lieben erscheint als ein Habenwollen. Aber für den jungen Menschen ist es vielmehr ein Seinwollen, Werdenwollen, Gebenwollen, Schaffenwollen. Denn nicht vom Gegenstand der Liebe, sondern von sich aus liebt er.

Warum begehrte ich in jungen Jahren um so viel stärker als später? Nicht weil ich haben wollte, nein, weil ich mich reich fühlte durch meine Jugend, sodaß ich schenken mußte. Ich begehrte den, den ich glaubte mit meiner Jugend beschenken zu können. Und zwar jetzt, sofort, denn die Jugend würde gehen. Weil ich allerlei Bestes unerlöst in mir glaubte und wachsen wollte durch den geliebten Menschen, der nur dasein zu müssen schien, um es zu befreien. Und weiter glaubte ich an Stunden, die mußten werden, denn sie würden so verklärt und glänzend sein, daß sie die Welt weit hinter sich ließen. Diese Stunden, zu denen die Möglichkeit in mir zu liegen schien, wollte ich schaffen, die Welt mußte sie haben. Nicht um uns, um das Ich und das Du handelte es sich, sondern um die Stunde selbst, als wäre sie ein Werk, eine Sache, um das große „Es". „Es würde schön werden!" — Selbst den geliebten Menschen wollte ich nur mein nennen, nachdem ich das innere Recht darauf erkannt zu haben glaubte, ihn besitzen zu dürfen. Denn hatte nicht der das meiste Recht zu haben, der, was er haben wollte, am feinsten und lebendigsten verstand? Wer aber vermochte ein Antlitz, das ich liebte, so durchzufühlen, bei wem wog jeder Zug, jede leiseste Veränderung so elementar wie bei mir? Nur weil ich den Gegenstand meiner Liebe am besten verstand, wollte ich ihn haben. Aus der Liebe selbst floß ein Recht auf ihre Erfüllung, ein sachliches, vernünftiges, nicht nur eines des Gefühls. Die Erfüllung aber mußte sich ihr Recht erst jedesmal holen aus der Liebe.

Sein, wachsen, schaffen wollte ich, indem ich hatte. Heute mag mir der liebenswerteste Mensch begegnen, ich begehre ihn nur noch matt, obwohl es doch derselbe wäre, wie wenn er mir in jenen Jahren begegnet wäre. Aber: ich habe keinen Reichtum zu geben, in mir kann, in mir will nichts Neues mehr werden durch diese Liebe, in mir ist nichts mehr zu erlösen, und auch die Stunden, die ich mit ihm gemeinsam erschaffen könnte, würden nur matt sein durch meine Schuld. Deshalb ist mein Begehren schwach, weil ich schwach geworden bin. So von sich aus liebt man. Heute würde ich nur noch haben, nicht mehr schaffen, wachsen, schenken, würde mir der geliebte Mensch zuteil. Und das ist nicht genug.

— — Als junger Mensch war jeder Spaziergang eine Gefahr für mich. Ueberall Gesichter, die verhießen. Man sah sie an, und die Menschen, die sie trugen, wie ein schönes Bild. Aber das war gerade der ewig nagende Schmerz: kann man zu einem Bilde hinein? Heute ist es gerade das Bilderbuch der Welt, das ich liebe. Ich will unter keinen Umständen mehr hinein.

31.

Als junger Mensch der Glaube: ich bin schon ganz ohne mein Zutun als Kind der heutigen Zeit mit ihren Erkenntnissen vollgesogen. Fange ich heute an, über die uralten Gegenstände nachzudenken: getrost, es wird schon ganz von selbst ein Neues, Jüngeres, Geraderes, Helleres, Fröhlicheres herauskommen, vom Heutigen in mir her! Die alten Schriften brauche ich garnicht erst zu lesen.

Dann aber, wenn man doch ein wenig nach rückwärts liest, um ja nichts zu versäumen, das Staunen: in Plato steht Heutiges! Umhalsung des Plato in Gedanken. Dem Historiker ist die Gegenwart nur Abglanz des Alten, dem jugendlichen Systematiker ist das Vergangene in das Heutige hineingerissen. Von seinen heutigen Gedanken aus bekommt er erst ein Verhältnis zum Vergangenen, trägt er Befreundung und Wiederfinden in die Fremde der Vergangenheit.

Allmählich aber die Trauer dieser Freude: alles schon gesagt. Das Meine, das Heutige ist nicht schon, weil es heutig ist, ein Neues. Mein Neuestes ist tausend Jahre alt. Der geliebte Plato als Konkurrent. Konkurrenz nicht nur seitens der Zeitgenossen und der Zukünftigen, sondern auch von den Früheren. Die Alten schlagen die Jungen, die Toten die Lebendigen tot. Die Alten schlagen meinen jungen Verkünderwillen tot. Müdigkeit.

32.

Chronos eines Auge ist der See, sein anderes die Sonne. Sonnenuntergang: Chronos Augen tauchen ineinander. Er erkennt sich selbst; Chronos Narkissos. Rings ist Stille und Göttergedanke. Dies ist die Nacht, wenn Chronos eines Auge in Chronos anderem Auge untergetaucht ist. Dies ist die Nacht der Erkenntnis und die Stunde der Liebe.

33.

Man fragt sich: wie kam ich zu diesen theoretischen Betrachtungen? Ein praktisches Bedürfnis hat den Anstoß gegeben. Und man folgert verallgemeinernd: der Anfang aller Theorie ist die Praxis. Eine allgemeine Entwicklung führt von praktischen Anregungen zur Ausbildung des theoretischen Denkens. Das ist eine große und einfache Entwicklungslinie.

Man geht spazieren. Aus zufälligen Erwägungen heraus springt plötzlich ein praktischer Entschluß. Man stutzt. Also war hier der Anfang der Theorie, die Praxis war die Folge.

Zu der Erkenntnis „der Anfang der Theorie ist die Praxis" kommt nun die andere „der Anfang der Praxis ist die Theorie". Und neben die Entwicklung „von der Praxis zur Theorie" tritt als zweite Möglichkeit die Entwicklung „von der Theorie zur Praxis". Wir sind nun reicher. Unser Aspekt wird polyphoner, und da es sich kreuzende Kurven sind, die wir erhalten, so bekommt das Spiel der Linien etwas Kontrapunktisches. Plötzlich fragen wir uns: zeugt nicht vielleicht in ewigem Ring der Fruchtbarkeit die Praxis die Theorie, die Theorie die Praxis immer wieder, immer wieder? Und wir haben eine Kette mit alternierenden Gliedern: ornamental, als hätte sie der Goldschmied geschmiedet. Gefühl abstraktesten Kunstgegenstandes. Zugleich Begriff eines ewigen Ringes der Fruchtbarkeit: Ring, das Geometrische, Ewige des Kreises, aber umwunden von der ganzen Ueppigkeit des Fruchtbarkeitsgedankens.

Aufflammende Freude am Abendhimmel. Seliges Schreiten in der Musik der Weltdialektik. Zugleich die Frage: ist es denn so viel höher, schöne Ketten, Geschmeide und Ornamente der Welt zu bejubeln, als die Ketten, Geschmeide und Ringe im Juwelierladen, an Mänteln und Kleidern, jene Freude der Frauen, die wir an ihnen gern kindhaft schelten. Ach, jede Verzierung an deinem Kleide, Adda, ist nun plötzlich ein Symbol und Abbild der großen kosmischen Geschmeide aus Ideen und Weltgesetzlichem, daraus das All besteht.

Rückblick auf das Junge Deutschland

I.

Das Junge Deutschland löst sich auf. Warum? Ganz einfach: weil es seinen Zweck erfüllt hat. Vor drei Jahren ins Leben gerufen, hatte es die Aufgabe, wie einst die Freie Bühne, einen bestimmten Stil, damals neu, bestritten und fast behördlich verboten, durchzusetzen. Jungen angefeindeten Dichtern, denen sich die bestehenden Theater verständnislos verschlossen, vor deren Werken sich die Bürger entsetzt oder lachend bekreuzigten, Gehör und Geltung zu verschaffen. Den Bestrebungen des neuen Dramas eine Art Zentralstelle, ein fester, die Anlehnung ermöglichender Punkt zu sein. Und endlich auch für das Theater eine Stätte zu sein, wo Experimente gewagt, neue Methoden der Darstellung, parallel dem neuen Stil des Dramas, erprobt werden konnten.

Was hat das Junge Deutschland von diesen Aufgaben in den Jahren seines Bestehens nun erfüllt? Seien wir ehrlich. Die Wirkungen, die heute wahrnehmbar sind, können nicht allein auf das Konto dieser Gesellschaft gebucht werden. Es ist bekannt, daß Dinge, die „in der Luft liegen", nicht nur an einer, sondern gleichzeitig oder fast gleichzeitig an vielen Stellen zu Aeußerungen führen, ohne daß von Nachahmungen gesprochen werden kann und soll. Und in Deutschland haben nach der Gründung der Gesellschaft eine Anzahl von Theatern, Vereinigungen und Einzelpersonen an der Einbürgerung der jungen Kunst redlich mitgearbeitet. Das Verdienst verteilt sich also. Immerhin hat das Junge Deutschland, was Tätigkeit und Anregung betrifft, einen nicht unerheblichen Anteil. Und fest steht in jedem Falle die Tatsache, daß eine Kunst, die vor drei Jahren noch überall Achselzucken und Spott erregte, heute an allen Orten offene Türen findet. Eine letzte Fremdheit, die die Mehrzahl der Menschen ihr gegenüber noch empfindet, kann nicht mit dem bösen Willen dieser Menschen mehr erklärt werden: sie liegt vielleicht an der Art dieser Kunst überhaupt oder aber an der Art und Stärke (oder vielmehr Schwäche) vieler heute in ihr Schaffender.

II.

Nach dieser Uebersicht im großen ist es notwendig, die Bilanz des Jungen Deutschlands im besonderen zu ziehen. Die Gesellschaft hat 12 Dramen zur Aufführung und zumeist zur Uraufführung gebracht und bereitet sich vor, als Schlußvorstellung, ein dreizehntes zu spielen. Die gespielten sind: Sorges „Bettler", Goerings „Seeschlacht", Hasenclevers „Sohn", Werfels „Besuch aus dem Elysium", Kofkas „Kain", Unruhs „Geschlecht", Lauckners „Sturz des Apostel Paulus", Else Lasker-Schülers „Wupper", Kokoschkas „Hiob" und „Brennender Dornbusch", Zweigs „Sendung Semaels" und Kornfelds „Himmel und Hölle"; das in der Vorbereitung befindliche ist Zareks „Kaiser Karl V." Daneben gab es zwei Vorlesungen, bei denen Werke von Borchardt, Eidlitz, Krauß, Pannwitz und Wangenheim zum Teil von den Dichtern selber, zum Teil von Schauspielern wie Wüllner, Thimig, Maria Fein zum ersten Male zu Gehör gebracht wurden. Es bleibt noch zu erwähnen, daß in der Zeit des Bestehens der Gesellschaft dreißig Hefte der Monatsschrift „Das junge Deutschland", von denen das vorliegende das letzte ist, und — als Privatdrucke — zwei Mappen mit Originallithographien von Büttner, Gliese, Jäckel, Krauskopf, Stern und Thum erschienen sind. Die Zeitschrift gab den jungen Dichtern und Essayisten in breitem Umfange Raum zur Veröffentlichung ihrer Arbeiten. — Daneben hat die Gesellschaft versucht auch zur Erleichterung des wirtschaftlichen Lebenskampfes der Dichter beizutragen. Sie tat es indem sie Ehrengaben und Stipendien verlieh, die die Höhe von 31 400 Mark

erreichen konnten, da das Deutsche Theater die Kosten für die Aufführungen trug und der größte Teil der für die Gesellschaft Tätigen ehrenamtlich arbeitete. Ehrenpreise erhielten die Dichter: Rudolf Borchardt, Walter Eidlitz, Hermann Essig, Reinhard Goering, Sylvia von Harden, Walter Hasenclever, Adolf von Hatzfeld, Friedrich Koffka, Oscar Kokoschka, Otto Krauß, Paul Kornfeld, Else Lasker-Schüler Grete Meisel-Heß, Rudolf Pannwitz, Ludwig Rubiner, Hedwig Ryder, Reinhard Sorge, Fritz von Unruh, Gustav von Wangenheim, Franz Werfel, Kurt Wolffenstein, Otto Zarek und Arnold Zweig; außerdem die jungen Komponisten Karl Otto Borgmann, Werner Richard Heymann und Friedrich Hollaender.

Alle diese Namen von Stücken und Dichtern, deren Aufzählung in der letzten Rechnungslegung notwendig erschien, werden nicht nur den Umfang des materiell Geleisteten zeigen: sie lassen in Umrissen auch den Geist erkennen, in dem die Gesellschaft tätig gewesen ist.

III.

Es ist selbstverständlich, daß man, am Anfang einer Bewegung stehend, für die zu kämpfen man entschlossen ist, noch nicht die zukünftige Entwicklung dieser Bewegung überschauen kann, ebensowenig wie die Entwicklung der Einzeltalente, die sich eben anzukündigen beginnen. Auch während des Kampfes kann und darf das Urteil noch nicht von der Liebe zur Sache, ja von Verliebtheit frei sein. Jetzt, an einem Wendepunkt, sieht der Blick klarer. Und er erkennt, bei allem Gefühl für das da und dort Gelungene, daß dem literarischen Expressionismus unserer Zeit noch immer die große Persönlichkeit, die ihn erst legitimieren kann, fehlt. Die Formen sind vorbereitet und da, aber man wartet noch immer sehnsüchtig auf den, der sich ihrer bemächtigt, sie füllt und zerbricht. Auch von der starken Bewegung des deutschen Naturalismus ist, wie man heute nach einem Menschenalter deutlich sieht, nicht allzuviel übrig geblieben. Immerhin aber blieb ein Dichter, der — mit allen Einschränkungen, die man für ihn haben kann, — einige Jahrzehnte spielend überdauert hat. Eine solche Persönlichkeit ist heute, unter den Wachsenden, noch nicht zu erkennen.

Man muß aber Geduld haben. Und man darf nicht vergessen, daß die Weltkatastrophe, die eben an uns vorbeigegangen ist, unendlich viel aufgerührt, aber auch unendlich viel zerschlagen hat. Vorläufig ist ihre Wirkung noch ganz ungewiß. Wir wissen nicht, ob sie den Geist beeinflußt hat oder spurlos an ihm vorüberging. Ob sie ihn zu sich zurückführte oder maßlos werden ließ. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als zu warten und weiter den Blick offen zu halten, auf alles Kommende gerichtet, bereit ihm die Arme entgegenzustrecken. Die Straßen, auf denen es sich zeigen kann, jedenfalls sind gebaut.

Heinz Herald

Berlin, August 1920.

Theater in München

Von Kurt Martens

Die Direktionen:

Es ist ein genußstörender, weniger in der Zeit als in falsch verteilten Energien begründeter Widersinn, daß sich in den schönsten Räumen, den drei Bühnen des Nationaltheaters, das unzulänglichste, in dem dürftigen Saal der „Kammerspiele" aber das vollkommenste Zusammenspiel herausgebildet hat. Als der bayerische Hof abzog, wurden Hof- und Residenztheater umgetauft in großes und kleines Haus. Victor Schwanneke als Intendant, Albert Steinrück als Schauspieldirektor nahmen einen hoffnungsvollen Anlauf. Da gelang es dem „Künstlerrat", einem von Halbkünstlern und Nichtkünstlern dirigierten Gebilde, mit böotischen Ratschlägen und Eingriffen die Kunst zu sabotieren. Schwanneke und Steinrück wurden hinausgeekelt, kaum gewonnene Kräfte wie Emil Pirchan oder Annemarie Seidel gern entlassen, der gesäuberte und aufgefrischte Spielplan verdächtigt, Wirrwarr gezüchtet; und die Stimme des Souffleurs, der vermutlich auch zum Künstlerrat gehört, protestierte aus

ihrem Kasten hervor dagegen, daß sie den Text jüdischer Autoren einzublasen habe. Nun soll Geheimrat Zeiß als neuer Intendant Ordnung schaffen. Wird er's leisten können? Es geht nicht anders, als daß er eiserne Besen schwingend die drei Tempel von oben bis unten durchfegt, die Minderbegabten und die Faulgewordenen hinauskomplimentiert, den Damenflor verjüngt, klettenhafte Hausautoren abstreift und den Künstlerrat in die wirtschaftlichen Schranken zurückweist.

Die „Münchner Kammerspiele" haben es nicht leicht, aus äußeren Gründen. Ein unrentables Parterre, die Bühne ein enges Geviert mit starrem System; wie es um die Büroräume, Garderoben, Werkstätten usw. steht, ist nicht auszudenken. Aber in Otto Falckenberg fand der Verwaltungsrat einen Direktor, der wachsend im Quadrat der Entfernung sich vom dramatischen Anfänger zum Regisseur, zum Entdecker in literis et artibus und schließlich zu einem tatkräftigen und doch milden Theaterherrn aufschwang. Ein Kopf mit glückhaftesten Einfällen und feinstem Spürsinn. Stammpublikum ist da, sorgfältig herangebildet, immer weiter sich ausbreitend, zahlreich und zuverlässig genug, einen doppelt so großen Saal, dazu die noch fehlenden Ränge zu füllen. Während der letzten Wochen zeichnete Victor Schwanneke, vorerst noch heimatlos, für eine Anzahl von Vorstellungen der Kammerspiele als Direktor; Uneingeweihte ahnen nicht, warum.

Das Schauspielhaus, neuerdings vereinigt mit dem etwas abseits gelegenen hübschen Künstlertheater im Ausstellungspark, entwickelte sich unter der Leitung von Hermine Körner und ihrem Amanuensis, dem eifrigen und geschmackvollen Nebelthau, nicht ungünstig. Nicht immer gelangen ihnen anspruchsvollere Experimente. Zu ausgebildet ist Frau Körners Vorliebe für Reize der Technik und äußeren Erscheinung. Ein gewisser Respekt vor höherer Literatur wechselt mit Neigung zu zierlichen Nippes und eleganten Spitzen. Immerhin es geht vorwärts. Leichtere Aufgaben werden „spielend" bewältigt. Das Auge gewinnt, was dem Ohr nicht voll Genüge tut.

Die Stücke:

Ungefähr alles kam auf die Bretter, was irgendwie Erfolg versprach, nur die Dichtung der Allerjüngsten nicht. Mit denen ist hier wirklich kein Geschäft zu machen. Die Spannung zwischen überfütterten Konsumenten und sich überhastenden Produzenten hat zu einer wohltätigen Karenz geführt. Wer Neues, Eigenes zu sagen hat, aber bitte nicht gar so wortreich und monologisch wie bisher, wird sich eines guten Vorsprungs erfreuen. So blieb der arme tote Heinrich Lautensack diesmal der Jüngste von denen, die entdeckt wurden. Sein Kloster- und Gewissensdrama „Das Gelübde" zeigte (im Schauspielhaus) einen fertigen, schmissigen Theatermann, der nebenbei auch Dichter war. Klerikale Radaugelüste machten sich bemerkbar. Sehr zu unrecht, das Stück ist aufrichtig, dennoch gut katholisch. „Hahnenkampf" vom gleichen Verfasser (Kammerspiele) ist eine Satire auf die primitive Erotik niederbayrischer Hinterwäldler, schon lustig, aber noch nicht ganz bei Kräften.

Noch jung, an Jahren wenigstens, sind Bruno Frank und Willy Speyer. In mehr als einer Beziehung gehören sie zusammen, scheinen aufeinander eingewirkt zu haben, liefern abwechselnd das tägliche Brot für Bühnen, die möglichst sicher gehen wollen. Mit Speyer gehen sie immer noch etwas sicherer als mit Frank. Der brauchbare „Revolutionär" zog (am Residenztheater) das Lustspiel „Er kann nicht befehlen" nach sich. Ein sehr leicht geschürztes Stückchen vom reichen und armen Manne, die ihre Rollen tauschen. Am einnehmendsten die Auftritte, in denen der zum Fabrikherrn aufgestiegene Arbeiter die bürgerlichen Anverwandten nach Verdienst behandelt. Von Bruno Frank sahen wir ein Schauspiel „Die Trösterin" im Schauspielhaus. Als Frank es uns im kleinen Kreise vorlas, wirkte es überzeugend mit vollendeter Herzens-Anmut. Vor einem Parterre handfester Münchner mit ihren vollbusigen Weibern hielt es sich nicht so lange, als es verdient hätte; da fanden die zarten Geigenstriche einer fraulichen Liebe aus Mitleid keine Resonanz. Für die Titelrolle war aus Berlin Frau Heims herübergekommen und sicherte dem Dichter mit Akzenten holdester Menschlichkeit die ersten Abende.

Andere Autoren der gleichen Generation ließ man nur mit bereits gespielten Werken zu. „1913" von Sternheim interessierte. Doch hat der alte ehrliche Kapitalismus seit Krieg und Revolution so groteske Gestalt angenommen, daß Sternheims damals noch wohl noch recht bissige Glossen heute zahm und fast biedermeierisch klingen. 1913 ist auch in dieser Hinsicht schon gute alte Zeit. Man möchte lieber sehen, wie sich Herr Maske von Buchow im Jahre 1920 aufführt. So rasch veraltete auch

Hasenclevers „Antigone", die im Prinzregententheater ein paar Jahre früher recht am Platz gewesen wäre. Ressentiment gegen den Machtrausch statt eines rücksichtslosen Bekenntnisses zur Revolution, die ihn bereits verkatert vorfand! Desgleichen ward Sorges „Bettler" (in den Kammerspielen) nur als Probe eines Talents genommen, über dem die Akten nun leider für immer geschlossen sind. Mit dem Thema „Väter und Söhne" setzt naturgemäß jede neue Literaturbewegung ein; jetzt ist es wieder einmal gründlich erschöpft.

Georg Kaiser erschien wider Erwarten nur mit einem neuen Stück, dem „Geretteten Alkibiades". Es gab vor zehn Jahren das Rinnsal einer Strömung, die sich „desillusionistisch" nannte. Ihr wäre der „Gerettete Alkibiades" eher zuzuzählen als der expressionistischen. Er geht der sogenannten historischen Wahrheit auf den Grund und entlarvt sie als Legende aus nichtigen Anlässen. Die große heroische Geste ist lächerliche Gaukelei. Wohl hat Sokrates den Alkibiades gerettet, aber nur weil er blindlings um sich hauen mußte. Und die Hermen stürzt Alkibiades nicht aus knabenhaftem Uebermut, sondern aus Wut darüber, daß der Philosoph die ihm zum Geschenk angebotene Phryne verschmähte. Merkt ihr etwas, Kameraden? Das Publikum merkte nichts und schüttelte befremdet die hohlen Schädel.

Ein Lebensalter zurück; wir halten bei Heinrich Mann und Frank Wedekind. Heinrich Manns Schauspiel „Brabach", das nur deshalb im Geruche aufrührerischer Tendenzen stand, weil jedesmal, wenn es wieder einmal angekündigt wurde, zufällig ein Putsch ausbrach, kam endlich doch heraus und enttäuschte die Sensationslüsternen. Durchgeistigt, übergeistigt steht es jenseits auch der letzten stofflichen Zugeständnisse. Der Dialog spricht nicht aus, sondern deutet an; markiert, daß ein Alternder nichts besseres mehr zu erstreben hat als dem vorwärts, aufwärts Stoßenden den Weg zu bereiten. Teleologie des Erledigten, verkörpert in der dumpfen Melancholie eines seelisch ausgepumpten Bankkassiers. Einige wollten finden: Heinrich Mann selbst und — Wilhelm Herzog. Nein, das denn doch wohl nicht. Vielmehr liegt auch dieses Schauspiel, ähnlich dem von Sternheim, auf der kapitalistischen Ebene, schwer atmend unter ihrer noch ungereinigten Atmosphäre. — Als glanzvolles Festspiel und würdige Totenfeier zog Mitte September Frank Wedekinds Abschiedswerk „Herakles" im Prinzregententheater an uns vorüber. Paradox könnte man sagen: geläuterter Wedekind. Aber entselbstet, entstofflicht sicherlich. Des Herakles Schicksal in großartiger Perspektive zu typischem Menschenschicksal geweitet, mit einer Apotheose abgeschlossen: „Heil sei dem Kämpfer, ihn krönt Unsterblichkeit, ihn preist der Jugend flammender Mund . . .!" Daß Wedekind sich an der Antike versuchte und sie mit seinen letzten Kräften bezwang, erstaunte, als man es vernahm, erschütterte, als man sah und begriff, wie ihm das Leben unter den Händen zum Nachruhm erstarrte.

Nicht so sehr eignet sich das Drama „Die Menschenfreunde" zu einer Gedächtnisfeier für den jüngst verstorbenen Richard Dehmel. Es zeigt den sonst so weltweiten Dichter von einer unwesentlichen Seite, spricht seinen Ingrimm gegen die konventionelle Lüge der Wohltätigkeit aus, scheint eine Gelegenheitsarbeit, wenn auch seinem immer redlichen Pathos entsprungen. Der durch Mord zum Millionär gewordene kleine Beamte wird nur reicher an Erkenntnis, aber nicht an Freude. Vom Theaterdichter Dehmel wohl die genießbarste, weil geschlossenste und eindringlichste Studie.

Zu den wirklich Altgewordenen gehört nun Hermann Bahr mit seinem Lustspiel „Der Unmensch" (im Residenztheater). Als aktuelles Motiv die Zwangseinquartierung, bei Bahr natürlich auf einem österreichischen Schlosse unter Originalen der Gesellschaft dargestellt. Amüsante Schlüsselfigur: die alte Pauline Metternich; im übrigen ein über die Revolution räsonnierender Hofrat, ein sie belächelnder jugendfrischer General, Komtesserln, Kriegsgewinnler usw. Spielbar bis auf den letzten Akt, der kläglich zerflattert.

Eindruck machten zwei christliche Mysterienspiele französischer Herkunft: „Die Verkündigung" von Paul Claudel (in den Kammerspielen) und „Die Passion" der Brüder Arnout und Simon Greban, bearbeitet von Wilhelm Schmidtbonn (im Künstlertheater). Katholische Inbrunst der Franzosen des 15. und des 20. Jahrhunderts ist aus nationalen und zeitlichen Bedingungen so natürlich gewachsen wie die unsrer deutschen „Neukatholiken" snobistisch aufgepfropft. Daß Claudel seine schöne Schwärmerei und blütenreine Rhetorik in die Familie eines gotischen Deutschen namens Gradherz verpflanzt, geschah wohl nur um dessentwillen, was Franzosen unter Gotik verstehen. Der Aussatz, den die junge Violäne in heiliger Opferlust auf sich nimmt, um Wunder zu wirken und in den Ihrigen büßerische Ekstase zu wecken, wäre auch in den Ardennen verwertbar gewesen. Nur scheinbar steht die Mystik des französischen Mittelalters der des deutschen nach. — Ganz

unabsichtlich und ohne literarischen Ehrgeiz, mit edelster Simplizität erzählen die Brüder Greban Christi Leidensgeschichte in engem Anschluß an die Evangelien. Auch Oberammergau ist schmucklos fromm, aber nur zu oft einfältig im üblen Sinn und plump. Diesen gelehrten München liegt die Kunst im Blut, und Wilhelm Schmidtbonn prägt als Dichter von starkem, sinnfälligem Sprachgefühl die ehrwürdigen Vorgänge in den Stil der Legende und nun pilgerten Münchens katholische Vereine ins Künstlertheater wie zu einer kirchlichen Andacht, fremde Sommerfrischler hatten auf der Durchreise eine Sehenswürdigkeit mehr, Kenner des Dramas stellten Vergleiche an zwischen der Macht eines universellen Stoffes und den durchklügelten Konflikten unbeträchtlicher Zeitgenossen.

Die Kräfte:

Schauspieler von Rang in München festzuhalten, ist fast aussichtslos. Berlin hat reichere Mittel, eine schärfere Witterung, ein urteilsfähigeres Publikum. Zuweilen stellt sich einer von den großen Berliner Bühnen noch jung zum Training bei uns ein; die gute Schule der Kammerspiele oder der alte, längst verklungene Ruf des Hoftheaters reizt. Sind sie dann etwas geworden, machen sie sich schleunigst wieder davon.

Seit Steinrück uns verließ, haben wir eigentlich nur noch einen Gipfel: Kurt Stieler. Auch er kam von Berlin, nach kurzer, lorbeerreicher Station in Leipzig, ans Münchner Nationaltheater, wo er nun unter Zeiß wohl den Platz einnehmen wird der ihm vor allen anderen zukommt. So viel und vielerlei er auch spielte — den König Philipp, den Kandaules, Speyers Revolutionär, Heinrich Manns jungen Wendlicher, Sternheims greisen Maske, Kaisers Sokrates — immer scheinen neue schwierige Texte, die er mit einer fabelhaften geistigen Intensität und rassiger Beweglichkeit ins Bildhafte hinaufreißt, seiner zu warten. Alte süddeutsche Kultur mit slawischem Blute aufgefrischt gibt offenbar eine künstlerisch fruchtbare Mixtur. Neben Stieler wäre am Nationaltheater nur noch Gustav Waldau zu nennen, der mit einer sich selbst genießenden Liebenswürdigkeit und leicht karikierten Aristokraten-Grazie uns vor solch einem Bahr'schen Grafen Rosian zu beglücktem Lächeln zwingt. Victor Schwanneke, bisher sein Rivale im komischen Fach, mußte als Intendant seinen kauzig trocknen Witz der Menge leider verheimlichen. Vor seinem endgültigen Abschied von München agierte er rasch noch in den Kammerspielen den verschollenen Theaterdirektor Striese und wendet sich künftig wohl in Berlin würdigeren Aufgaben zu. Unter den Damen des Nationaltheaters ist Helene Ritscher Protagonistin. Ungezügelte Instinktweiber mit Capricen und Temperamentsausbrüchen liegen ihr am besten. Sternheim, Heinrich Mann und Shaw sind ihre Autoren; in klassischen Rollen kann sie aufflammen, wo andere nur knistern. Sehr entwicklungsfähig scheint Käte Bierkowski, die letzten Winter in „Was ihr wollt" ihr Bestes als bestrickend heitere Viola gab.

Am Schauspielhaus ist Hermine Körner ihr eigener Star. Repräsentativ und routiniert, an der Grenze des Virtuosentums. Beauté mit königlicher Haltung. Im „Gelübde" eine Gräfin, an der die Araberhäuptlinge zu stark abgefärbt haben. Ihre blutjunge Sentimentale Else Tiedemann ist manchen schon lieber; die wird man im Auge behalten müssen. — In der „Passion" war Frau Körners klar durchdachte, besonders in den Massenszenen temperamentvolle Regie den Einzelleistungen weit voraus. Nur Lina Loffens Maria vermochte auch Ungläubige religiös zu stimmen und menschlich zu packen. Einen Rahmen von reinen Verhältnissen und unaufdringlicher Weihe schuf Erich von Klossowski zur „Passion".

Kammerspiele: August Momber mit dem Zug zum voluminösen Komiker (wie denn Humor in Münchner Luft besonders gut gedeiht) sichert den Erfolg der Lustspiele von Shakespeare und Molière, die sich dem frischen Geist der Kammerspiele ohnehin schon leichter einfügen als dem vergrämten Nationaltheater. Im übrigen ist es auch bei Falckenbergs Bühne um Charakterköpfe schwach bestellt; mit dem fest zusammengeschweißten Ensemble macht er's und mit den Inszenierungen, bei denen sein Stilgefühl und seine geschmeidige Hand sich nie verleugnen. Molières „Amphitryon" und Tirso de Molinas „Don Gil von den grünen Hosen" waren Höhenpunkte. Vortreffliche Mitarbeiter besaß er im Maler Leo Pasetti und in dem nach Berlin hinweggelockten Forster-Larrinaga, der als Musiker, Autor, Regisseur und ergötzlicher Schauspieler nahezu populär geworden war.

Zum Problem der Ausstattung nur ein kurzes Notabene: Alle Münchner Bühnen versuchen es von Zeit zu Zeit, meist bei den unpassendsten Gelegenheiten, mit „expressionistischen" Prospekten und

Versatzstücken strebsamer junger Künstler. Das kann ausnahmsweise, besonders als Witz, in Frage kommen, in der Regel ist es ein Greuel, wenn sich davor Menschen mit Alltagsmanieren in Modegewändern bewegen. Sogar „Viel Lärm um Nichts" mußte sich das im Residenztheater gefallen lassen. Gebet dem Kaiser, was des Georg Kaiser, und Shakespeare, was Shakespeares ist!

Theater in Frankfurt

Von Carlo Mierendorff

Einer aufhorchenden Welt Dichter zu präsentieren, geben die Dichter zur Zeit den Theatern keine Möglichkeit. Es ist niemand da, Person und dahinter ein Werk, das der Menschheit ans Herz zu legen man Gut und Blut dransetzen müßte.

Der Akzent hat sich verschoben. Vom Dichter wanderte er zum Regisseur. Das ändert die Bewertung. Die Leistungen verschiedener Orte treten nun in ganz andere und viel engere Beziehungen zueinander. Man muß erforschen, aufzeigen und in Vergleich setzen, wie hier oder dort gespielt wird.

So ist im Grund nicht sehr von Belang, was da gespielt wurde. Binnen kurzem haben die Repertoires aller Theater in Deutschland ein gleiches Gesicht angenommen; ein stets von Qualität bestimmtes, aber doch schon konventionell erstarrtes Programm. Es ward Tradition, Shakespeare zu spielen und Strindberg, Tolstoi und Hebbel, Wedekind und Shaw, von den Zeitgenossen noch Georg Kaiser, Rolland und Sternheim. Das ist der Grundriß. Dazwischen wird dies oder jenes eingestreut, bald zum Geburtstag des Werks, bald des Dichters, in Berlin ist es ein Aristophanes, in Frankfurt ein Kleist, Fritz von Unruh, oder die Erweckung eines gigantischen, ehrfurchtgebietenden Hölderlin.

Immer reich durch Beweglichkeit (möge es sie nie einbüßen) ist da das Neue Theater. Erstaunlich, wie es stets wieder die Balance erwischt, in jeder Absicht nach Haltung weist. Es besitzt die entzückendste Bühne und das intimste Haus. Aber es gelingt ihm nie gutes Theater. Schade. Käme da ein Regisseur hinein und nur ein paar Schauspieler mit Muskel ..... Schade. Es versucht so viel. Es rührt sich. Macht die „Wölfe", spielt: „Und das Licht scheint in die Finsternis". Dann: „Hölle Weg Erde". Dieses Stück, das nur einmal gelesen, jedermann sich gern schenkt, allzu sehr ist es Expressionismus des kleinen Mannes. Steinrücks Massiv tauchte auf als Crampton, als Wozzeck: von entsetzlicher Hilflosigkeit, beängstigend, daß es einen stranguliert. Und Zinglers Kabinett, das junge akzellerierende Moment in Frankfurt, kann in diesem Haus mit wirklich bravouröse m Einfall eine Matinée machen von Kokoschkas „Mörder, Hoffnung" und „Hiob". Was beinahe — gutes Zeichen — ein „Fall" geworden, über den zu reden wäre, weil nicht das Publikum randalierte, sondern ein „namhafter" Journalist einen Dichter lehren (wenn nicht gar meucheln) wollte. Die Aufführung, zu der George geschickt aus allen Theatern eigens ein Ensemble gruppiert hatte, war nicht fabelhaft, aber von Rang und jedenfalls „Hiob" ist unter zeitgenössischer Dramatik Sache von höchster Bedeutung.

Unter all diesen Aufführungen steht notiert: Bühnenbild Reinhold Schön. Da ist Theaterblut am Werk. Technische Fantasie, auch das Bizarrste in Realität umzusetzen; unerschöpflich in Lösungen, mit einem dicken Skizzenbuch an originellen Einfällen, sehr wohltuend, wo die anderen immer wieder nur ihren einen Ton dudeln. Ohne forcierte Verrücktheit (das heißt um der puren Verrücktheit willen). Nie sich und die Kulisse protzig vordrängend. Mit dem Finger durch Luft fahrend, ist der Umriß da, der genügt, um die Atmosphäre zu bannen. Am stärksten ist mir seine Weise der Wozzeckausstattung ins Gedächtnis gefahren. Ein paar braune, ganz dunkle Prospekte, hinauf- und herabzurollen, gerade den Schauplatz verratend. Anderes ist aber auch undenkbar. Eine naturalistisch zusammengeklaubte Szenerie tötete das Stück, so z. B. in Darmstadt (Svend Gade!!), das ganz fragmentarisch, ohne das geringste Detail, in groben Konturen hingewühlt ist.

An den städtischen Theatern besorgt dies Amt bald Delavilla (gibt es Besonderes), bald Sievert, Beckmann einmal, bald Babberger für Unruhs „Platz". So sind da an der Oper Aufführungen zustande gekommen von Schrekers Dramen: „Die Gezeichneten", „Schatzgräber". Ganz zu-

letzt noch eine in mehr als einer Hinsicht bedeutsame Première: des ganz jung gefallenen, eminent begabten Rudi Stefan Werk: „Die ersten Menschen". Eine symphonische Darstellung des riesigsten und allein uns noch schicksalhaft tragisch treffenden Konflikts der Blutschande. Nach Vollmöllers Buch und, sehr bemerkenswerter Fall: unter Direktion des Schauspielregisseurs Richard Weichert.

Weichert ist heute der eine Exponent des Schauspiels. Der eine Winter hat vollauf genügt, ihn ganz nach vorn zu werfen. Ohne damit den andern Exponenten Hartung zu gefährden. Was sonst noch sich regiemäßig betätigt, ist, es muß leider gesagt werden, nichts, zuweilen nah an Komik. Aber es hat nicht Kraft, nicht Umfang genug, diese beiden ernsthaft zu haranguieren. Sie selber stören sich die Kreise nicht. Eines jeden Funktion ist anders. Ihre Temperamente sind grundverschieden und wechselseitig eine schöne Ergänzung. Hartung, schroffer, kantiger, exaltierter, mit einer großen Dosis Gerissenheit versehen, liegt mehr das spezifisch Moderne. Zu Wedekind hat er sich spezialisiert und zu Sternheim (diesmal „Die Marquise v. Arcis"); sich Arnold Zweigs Judentragödie „Semaels Sendung" herausgesucht und zuletzt noch Unruhs „Platz" der Trilogie Mittelstück, was (wie absolut verläßliche Augen mir versichern und durchaus glaubhaft ist — ich war selber leider nicht dabei —) regiemäßig zweifellos eklatant war. Diesen Dingen hat Hartung den adäquaten, charakteristischen Ausdruck gefunden, man kann sagen, etwas wie einen expressionistischen Stil (guten Sinns): gläsern, hart, exakt, scharf konturiert, aber selbst wo es turbulent wird, noch immer durchsichtig. Insgesamt: oft brennend, ein Fanatismus der Sachlichkeit, physisch angenehm.

Weichert hat, bei aller Strenge, ein viel barockeres Naturell, aufgelockerter, aber auch reicher und umfänglicher. Er wählt sich Kleists „Guiskard", „Maß für Maß", den „Tod des Empedokles" (Hölderlin). Er arbeitet die Dinge mehr auf Plastizität heraus als auf harte, klingende Verspannung. Ganz abgestuft in Uebergängen, mit Virtuosität unzählige Mittelwerte aufsetzend. Ein umfängliches Register verstattet ihm das. Kollission von hart auf hart gibt es da nicht. Es scheint manchmal die sanfte Hand eines Magnetiseurs am Werk. Alles ist peinlichst geglättet, ausgeschliffen, ineinandergefügt, ohne indes auch nur eine Sekunde lang Profil einzubüßen.

In diesen Ausführungen, muß man gestehen, ward schauspielerische Leistung zu letzter Vollendung geführt. Alle im Frankfurter Ensemble gelegenen und in energischer Schulung gepflegten Möglichkeiten erreichten hier ihre Kulmination. Sie zeigen eine Harmonie, die kein Vorbild hat, die erstmalig ganz aus sich heraus sich formte, eine Harmonie und innere Ausgeglichenheit des Stiles, der an göttliche Proportion denken läßt. Keine Spur Feminines. Durchaus energiegeladen. Von außerordentlicher Kultur, gepflegt, aber niemals dekadent. Im Gegenteil oft frisch, bodenstämmig, rustikal, holzgeschnitten, mit kräftigen — Jan Steenschen? — ein wenig stumpfen Farben. Und auch die Sprechtechnik ward zu einer Kunst sublimiert. Das mezzo (forte und piano) zauberisch ins Weite schwebend.

Aber also résumierend, muß man sich beeilen. Schon besteht nicht mehr, was als gegebene Konstellation eben noch beschrieben ward. Wird es das letzte Mal sein? Wird die Gruppierung verfallen, mit ihr alles Geschaffene, und aus schöner Erhebung jäh alles abstürzen? Und damit diese Betrachtung quasi ein Nekrolog? Es steht zu befürchten. Zeiß geht. Das Ensemble zerflattert, das an seinen Namen geknüpft war. Sein Weichen hat den ganzen westlichen Theaterhimmel ins Schwanken gebracht. Die Schauspieler zerstreuen sich. George, dem die hundert Hurrikane aus der Brust heraufheulen, und der die viehische Besessenheit hat, so viel Elementares, daß alles Tote sich zu krümmen beginnt, wo er steht, er gehört bereits Berlin. Zuletzt hatte Beckmann ihm zum Holofernes eine Perrücke entworfen durch die ein Schwert stak. Die Schauspielerin Gerda Müller, die mit so einzigartigem Applaus eben als Judith in Berlin auftrat, hat für den nächsten Winter sich Jeßner geholt. Wo sind in Deutschland noch Heroinen? Welch eine Laufbahn wird das werden! Tief innen sitzt ihr das verzehrende Feuer; und so kühle Lippen, so kühle Haut. Aus solcher Spannung lassen sich noch Erschütterungen reißen . . . Viele werden bleiben. Tüchtige, Ebert, Feldhammer. Hartung geht nach Darmstadt, um dort endlich die neue Epoche einzuleiten. Nur seine schlimmsten Feinde werden ihm dazu Glückwünsche senden. Eine Sisyphusarbeit, geschaffen zum Meisterstück. Sei Gott und seine Zähigkeit mit ihm!

Ueber Zeiß, Geheimrat wird unter diesem Datum in den Akt gebucht: War es sein Werk? Einige nicken tränenerstickt und zukunftsbang: ja. Einige meinen, noch kurz vor ihm sei schon das Gefährt auf das neue Geleis geschoben worden. Er habe nur die letzte Hand gerührt. Das Glück verfolge ihn. Es ist schwer zu entscheiden. Nein, zeitlich erscheint es unmöglich, in solcher

Spanne vorbereiten, anbahnen und sofort auf ganzer Linie auch solche Leistung vorführen. In gewissem mangelte ihm der Griff. Für einen Winter einen braven Zoff, einen (glatt versunkenen) Erler — muß es doch Dramaturgen geben auf der Welt — und einen Unruh, letzter Paukenschlag, das ist nicht viel.

Zwischen Psychosen schwankt immer falsch des Menschen Bildnis. Bald sind sie für, bald sind sie gegen ihn. Die Probe auf Herrn Zeißens Handgelenk steht noch aus. Macht er sie in München, nichts wäre mehr zu preisen, als wenn endlich dieser Augiasstall auch einmal ausgeräumt würde.

Theater in Stuttgart

Von Hans Hildebrandt

Das soeben beendete Spieljahr war ein Jahr des Uebergangs. Geheimrat Stephani, der nach dem Rücktritt des Intendanten Gans Edlen Herrn zu Putlitz im Herbst 1918 die vorläufige Leitung übernahm, hat dem neugewählten Intendanten Dr. Kehm, einem geborenen Stuttgarter, der bisher am Berner Stadttheater wirkte, Platz gemacht. Auch der Oberregisseur der Oper, Dr. Hörth, ist gegangen, indem er dem Rufe an die Berliner Staatsoper folgte. Dr. Erhardt vom Düsseldorfer Opernhaus hat ihn ersetzt.

Es läßt sich kaum vermeiden, daß solche Uebergangszeiten unfruchtbar sind. Die Scheidenden sind begreiflicherweise innerlich schon mit den neuen Aufgaben beschäftigt und können überdies keine Entschlüsse fassen, die über die kurzbemessene Frist der eigenen Tätigkeit hinausgreifen; die Kommenden können nur Pläne entwerfen, aber keine Wirksamkeit entfalten, die öffentlich in Erscheinung träte. Eine gewisse allgemeine Unsicherheit, bestimmt durch den nahenden, aber in seinen Folgerungen noch nicht erkennbaren Systemwechsel, teilt sich auch den Schauspielern und Sängern, allen Gliedern des kleinen Theaterstaates mit. So ist denn auch nicht weiter verwunderlich, wenn über die vergangene Spielzeit am Stuttgarter Landestheater nicht allzuviel zu sagen ist.

Die drei Uraufführungen des Schauspiels (Lilienfein, „Das Gericht der Schatten" — Brechtl, „Alkestis" — „Dämon Schievelbein", ein Schwank) leiteten der deutschen Bühne keine neuen Werte zu, wenngleich den drei Einaktern Lilienfeins Ernst des Strebens nicht abgesprochen werden kann. Wichtiger waren eine Reihe von Erstaufführungen und Neuinszenierungen, vor allem die von Wilhelm von Scholz veranstalteten. Die Fähigkeit dieses feingeistigen Dichters, abseits vom Wege liegende Schätze zu erschließen, bewährte sich aufs neue. Lenz' nicht sehr tiefes, aber mitreißendes und von echtestem Theaterblut zeugendes Stück „Die Soldaten", Heinrich Manns klugkomponiertes Revolutionsdrama „Madame Legros", Georg Kaisers geistreiche, tiefsinng-amüsante Tragikomödie „Der gerettete Alkibiades" wurden in sorgfältigster Vorbereitung und mit zum Teil vortrefflichen darstellerischen Leistungen wiedergegeben. „Wilhelm Tell" und „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua" erhielten eine dem modernen Fühlen gemäßere Ausstattung, und der hohe Geist, der in Hölderlins „Tod des Empedokles" lebt, kam in der ausgezeichneten Bühnenbearbeitung Wilhelms von Scholz trotz zu naturalistischer Gestaltung des Bühnenbildes erneut zur Geltung. Endlich ward auch Strindberg sein Recht, da zwei seiner Werke dem Spielplan eingereiht wurden: Sein vielleicht künstlerisch vollendetstes Drama, die unheimlich-gleichnishafte „Gespenstersonate" und das wunderlich harmlose Märchenstück „Schwanenweiß".

Ein Werk Strindbergs lag auch der einzigen Uraufführung der Oper zugrunde, der „Kronbraut" des schwedischen Komponisten Tur Rangström, dessen Musik sich dem unveränderten Text der Dichtung anschloß. Das Musikdrama Rangströms ist ein vielversprechendes Erstlingswerk trotz mancher Längen. Der atembeklemmende, gespenstische Grundton der Dichtung durchklingt auch die ganze Musik. Schrekers ganz modern instrumentierter, virtuos aufgebauter, doch allzu sinnlich-schwülstiger „Schatzgräber", Schoecks feinsinnig-humorvoll komponierter, doch leider durch die mangelnde Dramatik des Textes um die Vollwirkung betrogener „Don Ranudo", Saint-Saens' effektvolle, gefühlsschwelgerische große Oper „Samson und Dalila", Webers entzückend lebendige, an Melodien überreiche Komi-

sche Oper „Die drei Pintos" in der geistvollen Bearbeitung Mahlers und eine belanglose Operette Falls „Die Kaiserin" fügten sich als Erstaufführungen ein.

Noch ein künstlerisch bedeutendes Ereignis hatte die Oper zu verzeichnen: Die Neuinszenierung des Rings durch Hörth, die im vergangenen Spieljahr freilich nur bis zur „Walküre" vordrang. Ihre starke Monumentalisierung des Bühnenbilds und ihre großzügige Regie ließen schmerzlich fühlen, wieviel Stuttgart an Hörth verlor. Er zählt zu den ganz wenigen wahrhaft berufenen Opernregisseuren. Er versteht es, jedes musikalische Bühnenwerk aus dem besonderen Geiste seines Schöpfers und aus dessen Zeit nachzuschaffen, zugleich aber auch jedes Stück, auch das längstvergangener Kultur entwachsene so neuzugestalten, daß es auf die heute lebenden Menschen seine Vollwirkung übt. Glucks „Iphigenie auf Tauris", Smetanas „Verkaufte Braut", Verdis „Troubadour", Busonis „Turandot" und „Arlechine", Schrekers „Schatzgräber" und Rangströms „Kronbraut", um nur einige von Hörths Inszenierungen zu nennen, wurden stets im Kern ihres Wesens erfaßt.

Die musikalische Leitung hat keine Veränderung erfahren: Unser genialer Generalmusikdirektor Fritz Busch ist bei der Oper geblieben. Die Regie des Schauspiels hat nicht gewechselt. So finden die neuen Männer, zumal sich ein Stamm ausgezeichneter Darstellerkräfte erhielt, ein gefestetes Fundament vor, auf dem sie weiterbauen können. Sie werden keine leichte Arbeit haben. Das schwerbelastete Budget ist ins Gleichgewicht zu bringen — neue Kräfte sind auf wichtigen Gebieten heranzuziehen — unzulängliche sind auszuscheiden — der Spielplan bedarf, vor allem im Schauspiel, gründlicher Reformierung, nicht zuletzt weitergehender Berücksichtigung der jungen dramatischen Dichtung — das Bühnenbild ist den modernen Ansprüchen nicht nur bei einzelnen bevorzugten Werken ohne erheblichen Neuaufwand anzupassen usw. usw. Allein man darf vertrauen, daß die Arbeit geleistet werden wird. Auch Erhardt gehört, nach den Düsseldorfer Erfahrungen zu schließen, zu den wenigen berufenen Opernregisseuren und Intendant Kehm war in Bern als kluger und zielbewußter, ganz von modernem Geiste erfüllter Organisator und Spielleiter geschätzt und geliebt.

Theater in Dresden

Von Hugo Zehder

Vom Schauspielhaus der Staatstheater: wollen wir doch lieber einmal zur Abwechslung erzählen, was nicht war. Da in jeder Beziehung das Wetter trüb ist, fehlten, um es gleich zu sagen: Shakespeare-Molière. Wenn man lustig sein, sich gegenseitig gehobener Heiterkeit versichern will, mit der Träne im lächelnden Auge, denkt man hier an Anzengruber, Raimund — bringt sie nicht eigentlich prinzipiell heraus, doch so als Delikatesse, gewissermaßen heiter-sentimentale Weinstimmung als Geschmacksanreger in Anschlag bringend. Humorigkeit. Daß bei Gogol etwas zu holen ist, wirklicher Humor, wird sicher einfallen. Aber diesen meine ich gar nicht: sondern den lachenden Gott, der in dem Lustspiel Shakespeares zeigt, was er mit der Welt und dem Leben eigentlich meint — ein wunderliches Abenteuer, an das sogar die neukatholische Orthodoxie des Engländers Chesterton glaubt. Diesen unbegreiflichen Unbekannten, — den meine ich! Unser Leben ist zu kurz, um es nur mit alten Bekannten, die längst durchschaut sind, auszufüllen, da wir doch viel lieber Ueberraschungen erwarten, Wunder. Also, die Lustspiele Shakespeares fehlten. Und wenn man schon die riesigen Profile Daumierscher Figuren Molières nicht erleben durfte, so waren die Scherenschnitte Sternheims, uns sicher gemäßer, auch nicht da.

Gut, trotz oder gerade wegen entzogener Körperwärme und der damit schwindenden Erinnerungen an gewisse Fähigkeiten und auch sonst Geliebtes, hätte sich Wedekind gemacht. Man kann gewiß sein, der Kassenrapport hätte ihn vertragen. Die Kritik ist einsichtig geworden und nennt Wedekind nur noch einen gefallenen Engel, aber, ich glaube, daß man sich gerade im Bau nicht traut, g'schamig ist, sich an den (endlich erkannten) Stil nicht wagt und dann — — keine Lulutwesen!

Und Strindberg? Natürlich nicht den mit Ibsenismus gegen Ibsen ins Feld ziehenden, sondern den Wetterleuchtenden, gespensterhaft Blitze Verteilenden, den mit Gott Hadernden und doch so Demütigen, der die Brücke des Glaubens über den Weltenriß schlägt. Außer „Wetterleuchten" (Meh-

nert!) gibt es allerlei vom nordischen Goethe — pardon, Faust — das man könnte, wenn, — es fehlt wieder an Darstellerinnen! Die „Kameraden" lassen ein Geschick bewundern, das der in manchem zu Unrecht verleumdete Ibsen auch besaß. Von Ibsen hier: den privateren, kammermusikalisch abgestimmten und doch recht unbestimmten „Klein Eyolf" (Paul Wiecke und Melitta Leithner sehr eindringlich).

Die Russen — Tolstoi, Tschechow, Andrejew — fehlten. Dagegen verspricht man „Das Licht leuchtet in der Finsternis". Und Shaw? Auf Claudel wird gewartet.

Von Gerhart Hauptmann das Genrebild „Kollege Crampton" (Alfred Meyer) und „Kaiser Carls Geisel". Entsinnen wir uns noch der ersten Inszenierung eines anderen Jugendwerkes? Das „Friedensfest" (1916)! Im Kampfe um unsere junge Kunst ihr leidenschaftlicher Spruchsprecher, muß ich wieder sagen: Was wir sahen, war ein prachtvoll aufgebautes Kunstwerk, und was wir hörten, waren Töne, die das Innerste bewegten, weil Menschensehnsucht und Leid, weil die Not des Bruders und der Schwester aufklangen, die dämpfenden Wahnschleier zerreißend; Sturm und Drang eines heißfühlenden Dichterherzens sind immer Erlebnis, hinter das alle Doktrin zurücktreten muß. Natürlich . . . wir verstehen uns doch noch? . . .lieber immer wieder Hauptmann, als expressionistische Sudermanns.

Carl Hauptmann gehört uns. Er ist außerdem, wenn richtig gewählt wird, ein interessantes Regieproblem. — Mit Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen" ist ein durch nichts, aber auch gar nichts, gerechtfertigter Schritt nach rückwärts und mit Scholzens „Meroe" keiner nach vorwärts getan worden, und Speyers „Revolutionär" zeigt jene aus deutschen Romanfiguren schöpfende fatale Einstellung auf eine im Osten erhärtete Tatsache, ein Schauerdrama, das einen lauen Beifall erregte, weil sein ratlos-gerechtes „tout comprendre" dem bürgerlichen Liberalismus wohltat.

Von Ur- und Erstaufführungen: „Das bist du", „Spiel des Lebens", „Gas", „König". — Es gab schon Vorläufer, das Spiel von Friedrich Wolf „Das bist du" war aber doch der Beginn einer neuen Aera. Die Jugend hatte damit gesiegt, weil sie einmal wirklich jung, gläubig, liebend war. Ein sinnlich-blühendes Weib zwischen dem Mann, der nicht zweifeln wollte an Gottesrecht, und einem Jüngling, die Stimme der Welt singend, und alle umstrickt von jenem, der das Böse will und doch das Gute schafft, weil alles eins ist. Auch das scheinbar tote, vergewaltigte und gewalttätige Ding. Ein Spiel zwischen Vieren, mehr, ein auch be-dingtes Geschehen, das seine Gipfelung in der zur Erkenntnis „Tat twan asi" erwachten Monade findet. Ich fühlte zum ersten Male, ganz deutlich, die dort oben sind unsere Freunde: Mehnert und Iltz, Alfred Meyer und Melitta Leithner. Ueber kleine Differenzen wird man sich schnell verständigen. Die Künstler kurz zu charakterisieren, ergäbe doch kein eindeutiges Bild, es soll nur auf die Tatsache des Zusammenklanges hingewiesen sein. Man steht zueinander und versteht sich. Nur so können große Aufgaben gestellt und gelöst werden.

Das zweite Ereignis: „Spiel des Lebens" von Hamsun. Kein impressionistisches Pointillieren, aber auch keine expressionistische Ekstase als Selbstzweck, sondern einfach — Schicksalsdrama, heraufbeschworen durch die Magie der Bühne, die ja mystischer Natur ist. Eine Mystik, die ihren Schicksalsbegriff von den Griechen bezogen haben könnte und doch hamsunisch ist, die das Anthropozentrische auflöst in das Walten einer Gerechtigkeit, der kein Ding zu gering ist, als daß es nicht in den Ablauf ewigen Geschehens als Ursache sich einfügte. Die ungeheuerliche Natur waltet nicht blind, denn sie ist auch der Mensch. Zu Iltz und Meyer werde ich hier Lindner, Ponto, Adolph Müller und Alice Verden fügen, — das nennt man ein Ensemble. Berthold Viertel ist der neue Regisseur: als Reaktion gegen das Psychologisierte mußte einer kommen, der den Sinn des Textes zum Symbol erlöst, der das Bestimmte will und nicht das Abgefärbte von Leidenschaften auf nur angeblich dazugehörige Leiber, Raumerfüllung durch den beseelten Schauspieler, nicht seine Determiniertheit durch eine sehr fragwürdige Wirklichkeit.

Es ist an den Moskauer Theatern seit langem üblich, nicht einem, sondern den Künstlern die szenische Ausgestaltung zu übertragen, die in ihren Werken einen Gleichklang zur Dichtung hören ließen, deren sinnlich-plastische Verkörperung durch das Bühnenkunstwerk beabsichtigt wird. Von einem Einbruch des rein Malerischen in die Szene darf man nicht sprechen. Das Resultat war stets die Antwort auf eine Prinzipienfrage, die vorher zwischen Regisseur und bildendem Künstler erörtert wurde. Die „Richtung" kam zum Ausdruck, — nie gab es in beispielbildenden Fällen eine Deko-

ration an sich, losgelöst von der geistigen Struktur der Dichtung oder von einem Formwillen, der entweder im Schauspieler allein das raumbildende und rhythmisierende Element sah oder ihn in das Gesamtkunstwerk einfügte — Wort und Geste also zentrierte oder für die gefühlsbetonte, exzentrische Empfindung eine erweiterte Sphäre schuf. In Dresden — ich glaube, nur hier — ist der Schritt zur Wechselwirkung der bildenden Kräfte getan. Auf handwerkliche Routine eines Dekorateurs, künstlerischer Beirat genannt, wird nicht mehr gewettet. Mit den Bühnenbildern von Felixmüller („Das bist du"), Walter Spies („Spiel des Lebens") Constantin von Mitschke-Collande („Gas") und des Architekten Hans Poelzig („König") beginnt hier das erste Kapitel der neuen Bühnengeschichte.

Vom Alberttheater der Dresdner Neustadt hat Direktor Willi ohne Tröstung Abschied nehmen müssen. Ueber wieviel Beine er erst stolpern mußte, um endlich an der Tür mit letzter Verbeugung zu verschwinden, läßt sich nicht sagen. Das ist bildlich zu verstehen, es waren geistige Angriffe. Seine Wedekindspiele, durchaus keine Tingeltangelvorstellungen, waren meist besser als leidlich und zeigten Mut. Die selbstverständliche Opposition stets ausverkaufter Häuser vollzog sich schweigend, bis auf das Lamento einiger Provinzialen und Heldenjünglinge, — transformierte sich aber bald in himmelschreiende Anhänglichkeit. Arm in Arm mit Wedekind, zog der Spießer den verfahrenen Kunstkarren aus dem Dreck. Wenn nach den Lulu-Märchen Monsieur le Directeur eine Atempause zur Enthüllung der Schrecknisse des Schloß Wetterstein verblieben wäre, konnte es nur zweierlei geben: ein Handgranatenattentat auf den kleinen Mann oder ein Plus im Kassenbericht, das ihm eine Kontraktverlängerung gesichert hätte. Er war kein Gesottener, sondern trieb mit veilchenblauen Kleinigkeiten, Scherzartikeln und den Reißern des Lustspielmarktes Kunsthandel. Die seriöse, schwergeschürzte Muse (Urfaust, Verführung) blamierte sein Regieehrgeiz. Der Rest ward ihm durch gewissenhaft betriebene Fehlengagements verdorben.

Die Vereinigung des Albertheaters als Volksbühne mit dem Staatlichen Schauspielhaus ist nach langen Verhandlungen aus Gründen, die mitzuteilen langweilig ist, nicht gelungen. Ein neuer Meister, der, so sagt die Presse, frühere Leiter der Freien Bühne an den Kammerspielen in Berlin (wer weiß davon?) ist ins Haus rechts der Elbe eingezogen. Er heißt Vogt. Ich heiße ihn willkommen und erwarte Wunderdinge, da er schon im voraus an den Himmel ein ganzes Dutzend — ich lese die Zeitung — erlauchtester Dichternamen schreibt. Wo nimmt er die Sterne unter seinem Kuppelhorizont her, um diese zu verklären? Niemand soll mehr versprechen, als er zu halten ernstlich gesonnen ist; aber schon der Wagemut hat seinen einnehmenden Reiz und stimmt verbindlich.

Theater in Hamburg

Von Oswald Pander

Auch der Zuschauer ist zumeist nur ein trüber Gast. Doch gerade für ihn kommt alles an aufs Stirb und werde! Theater und Publikum bestimmen einander gegenseitig. Es gibt viele Welten in der Welt, und jede hat ihr Theater. Nicht jede ihre Bühne. Aber nach großen Umrissen ist die Gliederung in Hamburg deutlich genug. Das Thaliatheater stützt sich auf das gebildete Unterhaltungsbedürfnis, das die Literatur nicht völlig entbehren darf. (Aber, in literarische Stücke, sagte mir der Kassierer vor der Erstaufführung vom Sturz des Apostels Paulus, gehen die Leute nicht.) Das Schauspielhaus gründet sich auf die Gesellschaftspflicht des sogenannten Kunstinteresses, dem die philologische Gründlichkeit des Direktors Dr. Eger sogar bis zur Wiedererweckung der beiden Klingsberg entgegenkommt. Die Kammerspiele allein wollen und können sein das Theater für den lebendigen Menschen.

Die Psychologie dieser drei Theater schreiben, hieße, die Psychologie der geistigen Bevölkerungsschichten analysieren, die zudem in stetiger Diffusion und Konfusion leben. Mit einem Hamburger Regierungsrat sprach ich über das Wiedererwachen des religiösen Lebens. Er meinte: Wenn Sie das Religion nennen, was in den Kammerspielen getrieben wird, dann gehen unsere Ansichten allerdings weit auseinander. Wahrscheinlich dachte er dabei an die bald 200 Aufführungen der Büchse der Pandora und an das Publikum dieser Aufführungen. Aber vielleicht hätte er auch Kornfelds Ver-

führung zum Beweise genommen. Stirb und werde — verurteilen als Bluff und Sensation die, deren menschliches Lebendigsein nur schwach noch in irgend einem Seeleneckchen unter ehrwürdigem Gerümpel tötlich-offizieller Begriffe verglimmt. Nur ganz junge Menschen, Narren und Künstler sind die wahren Expressionisten. Ihnen ist die Erscheinungsform nicht trennende Wand; Wille und Wirken fließen vom unsichtbaren Ich zum nur empfundenen Du.

Verführung war das literarische, künstlerische, menschliche Ereignis der Spielzeit, nicht deren Sensation. War — unter Erich Engels Leitung — Zeugnis zuinnerst einender Kraft, einer unverstelltes Sein hemmungslos bejahenden Bewegung. Der glänzendsten gedanklichen Analyse des Menschen (nude crude), des von der Zwangsjacke des Sozialismus entkleideten, Stirners Einzigem, stellt Kornfeld im Bitterlich erlebnishaft dichterische Synthese des Ichs entgegen. Ein junger Schauspieler, Walter Gynth, erstmalig hier gesehen, vergaß und ließ vergessen der in Jahresfrist schon schauspielerisches Schema gewordenen, formal-ästhetisch erstarrten Linie der Ekstase; dunkel brodelnd und brausend vielmehr aus dem Hexenkessel anarchischen Aufruhrs, letzter Hingabe aus Ichgeschehen, das notwendig zugleich höchste Auflehnung gegen das Weltgeschehen und damit polare Schwingung zwischen Höllenqual und Himmelslust sein muß. Ebenbürtig die Mutter Emilie Undas, die, in der ersten Hälfte der Spielzeit, hier nicht minder schwer entbehrt worden, wie Fritz Kortner. Es ist Verdienst und Verlust eines instinktsicheren, aber nicht mit unbeschränkten Mitteln arbeitenden Bühnenleiters, Erich Ziegels: geniale Schauspieler nur zu entdecken, um sie an materiell stärkere Bühnen alsbald abtreten zu müssen. Nicht zu verschweigen indessen ein Mißgriff: Erich Rawentos, der als Vater Eignung weder für Strindberg noch für die Kammerspiele zu erweisen vermochte. Strindberg, Wedekind, Georg Kaiser, die von eigenwilligster und lebendigster Laune verjüngte Komödie der Irrungen waren, Spielplan beherrschend, Bekenntnisse zum tätigen Geist. Befremdlich hingegen völliger Mangel an bemerkenswerten Uraufführungen. Doppelkopf, Marionettenspiel von Wilhelm von Scholz, konnte ebenso wenig genugtun wie Arthur Sakheims Galante Pantomime. Jener Einakter, stark beeinflußt von Wedekind, in der Anlage echte Groteske und echtes Puppenspiel, ist doch für die Schaubühne im Witz zu dünn geraten. Der Pantomime, amüsantem Rokokoscherz, täte bewußte Abkehr von den literarischen Notbehelfen des alten Balletts zum aus rein tänzerischen (Bewegungs-) Werten gestaltenden und bis heute noch nicht geschaffenen Tanzspiel not. Doch Sakheims Komödie Pilger und Spieler, früher am Thalia-Theater gegeben, erhielt unter Ziegels Leitung Werte einer Uraufführung; im engen Bezirk erotischen Spiels, gehirnlich gesteigerter Wollust: Qual einer Seele, ewige Wiederkehr vorbestimmten Schicksals und irrlichternder Geist, widerblitzend vom feingeschärften Tranchiermesser des Herzens. In den Hauptrollen Ziegel und Mirjam Horwitz.

Während an den Kammerspielen Strindberg, Versäumnisse Hamburgs spät nachholend, dominiert, verirrt er, gastweise und mit Auswahl, sich ans Thalia-Theater und verdünnt (nachdem Karlheinz Martin, dessen künstlerische Eigennote im gutbürgerlichen Grundakkord des Thalia-Theaters notwendig ein Mißklang sein mußte, uns verloren gegangen), Ton, Farbe, Inhalte und Umfang ins hier Uebliche. Denn das beste Theater kann auf die Dauer nichts anderes bieten, als sein Publikum verträgt. Kein Künstler kann Empfangenden das geben, was sie, im Keim, nicht schon mitbringen. So wird Strindbergs Band hier zu einer flotten Gesellschaftssatire, Wedekinds Musik zu einem bürgerlichen Rührstück. Während Sudermanns Raschhoffs zum glänzenden Saisonereignis, Schönherrs Kindertragödie zum virtuosen Beweis mißverstandener Literaturbeflissenheit und Eulenbergs Leidenschaft zu einem führerlosen Ausflug ins Unbekannte sich versteigen. Als Lustspielbühne von feiner alter Kultur müßte, denkt man manchmal, das Thalia-Theater auch heute seine Aufgaben haben. Aber das Lustspiel unserer Tage ist nicht mehr das Lessings oder Gustav Freytags. Doch die Schwankfabriken liefern. Und großartig gedeiht der Bürger beim geistigen Existenzminimum.

Also überließ man die Gelegenheit, ein gutes Lustspiel zu geben, dem Altonaer Stadttheater, einer Bühne, die trotz beschränkter Mittel erstaunlich viele Uraufführungen wagt. Der Kammerdiener von Robert Walter ist mehr als ein Figaroschwank; ein eheliches Lustspiel, das mit verwegen-eleganter Dialektik des Herzens und der Zunge das jus primae noctis der männlichen Potenz des gräflichen Kammerdieners zuerkennt und dessen gespitzte Situationen zugleich eine Kette glänzender Apercüs bilden; Rokoko mit Mitteln von heute, Sprache und Gedanken von heute.

Innerhalb der raschen und beispiellosen Umbildung der Gesellschaft gilt auch für das nur noch durch abbröckelnde Gewohnheiten und Interessen verknäulte Gebilde der einst Gesellschaft genannten Schicht: stirb und werde! Kein Wunder also, wenn die konservative Gesellschaftsbühne am richtungsunsichersten und geistig am wenigsten erfüllt erscheint. Der Bürger amüsiert sich; aber hier will man

alten Idolen dienen und außerdem noch gemäßigt modern erscheinen. Das Schauspielhaus weiß sich nicht zu drehen und wenden zwischen dem fatalen Pseudoexpressionismus Schmidtbonns (Der Geschlagene), der klassischen Moderne (Strindbergs Advent, nur äußerlich glänzend inszeniert von Sven Gade, Hauptmanns Weber, wo, höchst kennzeichnend, die vandalische Zerstörung des Fabrikantenhauses durch die revolutionierenden Arbeiter mit der geräuschlosen Geschwindigkeit eines Zaubermärchens sonder Hexerei bewältigt ward, ohne zu bewältigen), der anämisch-fleißigen Wiederbelebung der Klassiker (Urfaust, Egmont, Macbeth, durch Prof. Fritz Schumachers Bühnenbilder neu aufgefrischt, aber durch die unmögliche theatralische Kraftleistung von Ottos Macbeth und die routiniert deklamierende Lady zu öder Nüchternheit verurteilt), und endlich dem soliden zeitgenössischen Theaterhandwerk (dem Hans Müllers Sterne leuchten). Auch hier ist nicht das Theater allein verantwortlich, sondern mehr noch das Publikum, das es anzieht, von dem es mit gestaltet wird und das einer schwer und langsam zerfallenden und absterbenden Welt entstammt.

Gedanken über Theater und Wirtschaft

Von Hermann Levy

Es ist etwas Wunderbares, daß sich das deutsche Theater so lange dem eigentlichen Geleise des Großkapitalismus, besonders seinen Geschäftsmethoden, dort wo sie auf das künstlerische Gebiet hinübersprangen, hat fernhalten können. Der moderne Kapitalismus fand eben in Deutschland das, was er in England und Amerika nicht finden konnte, als den stärksten Widerstand vor: die wirkliche Hinneigung des Deutschen zum Kunstgenuß; ein Mittelklassentum, das den Anregungen ernster Literaten und Dramaturgen gerne folgte; ein wirklich dramatisch interessiertes Publikum höherer Kultur, das, zum Teil aus Opposition gegen Byzantinismus in der Kunst, das künstlerisch-moderne Theater unterstützte und förderte, und endlich eine Provinzstadt-Zivilisation, die kein andres Land in gleichem Maße aufwies. Das sind alles Momente, die unser Theater, vom Standpunkte der großkapitalistischen Entwicklung, vom anglosächsischen, zum Teil auch vom andern Ausland unterschieden; denn dort herrschte und herrscht schon seit langem eine Auffassung vom Theater, welche dieses in erster Linie als eines der vielen angenehmen Lebensgenüsse erscheinen läßt, als „recreation" im besten Falle, als Befriedigung von sensationellen Empfinungsbedürfnissen in andern Fällen, jedenfalls als etwas, was sich nicht sehr wesentlich von sonstigen rein geselligen „Vergnügungen" unterscheidet. Es ist für die Erkenntnis der heutigen wirtschaftlichen Tendenzen unsrer Theaterentwicklung wichtig, diese mit den Entwicklungen gerade in England oder Amerika, nicht etwa in Rußland, zu kontrastieren. Denn was heute unsere Theaterentwicklung bewegt, ist das entscheidende Problem, wie sich die Forgestaltung unseres Theaters unter den Einflüssen der großkapitalistischen Wirtschaft vollziehen wird, welche sich nicht mehr durch künstlerische Ansprüche besonderer Art Hemmungen ausgesetzt sieht.

Unter einer rein kapitalistischen Theaterentwicklung wird man sich zweierlei zu denken haben. Erstens die Anwendung rein geschäftlicher Methoden auf den Gesamtbetrieb eines Theaters, d. h. die Unterordnung des „Künstlerischen" unter den Gesichtspunkt der Rentabilität (man beachte: „Rentabilität" kann etwas sehr Verschiedenartiges sein und für künstlerische Unternehmungen war bisher der Gesichtspunkt der größtmöglichen Rentabilität nicht in dem Sinne maßgebend wie bei andern Geschäften). Aus diesem Bestreben entspringt die Methode des „Kassastücks", das monatelang „läuft", aus demselben Bestreben das System der Engländer und Amerikaner, kein festes Ensemble zu bilden, sondern für jedes einzelne Zugstück eine möglichst zugkräftige Besetzung zusammenzusuchen (Saisontheater, Serientheater) und möglichst eine Saison lang oder eine halbe nichts anderes herauszustellen. Und das zweite Moment der nur-kapitalistischen Theaterentwicklung: der Ausbau kombinierter Theaterbetriebe. Also etwas, was sich auf die reine Geschäftsführung der Theater bezieht, aber doch in seiner Gefolgschaft Wirkungen auch auf die künstlerische Entwicklung des Theaters ausüben muß. Wir kennen in Berlin diese Betriebskombination, — der technische nationalökonomische Ausdruck lautet horizontale Betriebskombination im Gegensatz zu der vertikalen, die technisch verschiedenartige Betriebe in eine Unternehmung verschweißt (etwa Theater-Film-Verlag usw.) zur Genüge. Die Betriebskombination pflegt die Vorläuferin der Vertrustung, zunächst vielleicht der Kartellierung, zu sein. Dabei wird es auf dem Gebiete des Theaters stets Möglichkeiten für Outsiders geben. Ist aber

erst einmal die Konzentration der größten Unternehmungen auf wenige Unternehmer erfolgt, so ist eine quasi-monopolistische Regelung der Theaterbetriebe unvermeidlich geworden.

Daß diese ganze Entwicklung notwendigerweise im Rahmen des modernen Kapitalismus liegt, bedarf keines weiteren Wortes. Es ist kindlich, in diesen Tendenzen eine Verrohung unsres Kunstlebens zu sehen, an der einzelne Persönlichkeiten, Direktoren oder Theater„gründer" die Schuld tragen und sich über jede dementsprechende Reklame und Sensation zu entrüsten. Daß man diese Entwicklung vom Standpunkt des Künstlers und Menschen, ja auch des Soziologen tief bedauern muß, liegt auf der Hand. Aber dieses Bedauern kann sich nicht von demjenigen anderer Symptome des Großkapitalismus unterscheiden und Abhilfe kann nicht durch Entrüstung über eine unter dem Regime des Kapitalismus nun einmal unvermeidliche Entwicklung werden, sondern lediglich durch Bekämpfung der stärksten Auswüchse und ein Hinausschieben des Unvermeidlichen auf einen möglichst langen Zeitraum. Leider haben die letzten Jahre jene oben skizzierte Entwicklung des deutschen Theaters auf das intensivste forciert.

Die Anwendung kapitalistischer Methoden verschärft sich sowohl unter dem Einfluß besonderer Hochkonjunkturen, die zu großen Aufwendungen reizen, wie in Zeiten der Depression, welche eine stärkere Oekonomisierung des Vorhandenen nahe legen. Beide Entwicklungen haben wir in den letzten sechs Jahren in Deutschland erlebt. Der Krieg erhöhte die Geldumlaufsmittel, schuf ganze Stände neuer Reicher und verursachte zunächst in Deutschland keine Zugeknöpftheit des Einzelbudgets. Dem ungezügelten Wunsche, Geld auszugeben, stand die durch den Krieg erzwungene Reduzierung der Genußmöglichkeiten gegenüber. Keine Auslandsreisen, keine Autos, weniger Dienstboten infolge der Einziehung, keine Gesellschaften großen Stils usw. Man suchte Ersatz und fand ihn augenfällig im Theaterbesuch. Die Theater sahen eine bisher ungewöhnte Fülle von Besuchern. Aus einer zunächst drohenden Theaterkrisis wurde der Theater „boom", eine Hochkonjunktur. Neugründungen mehrten sich. Die Betriebskombination nahm rasch ihren Fortgang. Die Erhöhung der Eintrittspreise wurde nicht durch die gestiegenen Kosten ausgeglichen. Die ganze Struktur unserer Theater aber bewirkte, daß diese Hochkonjunktur auch ihre künstlerischen Früchte abwarf. Man verwandte einen Teil der Gewinne auf wertvolle Neuinszenierungen, machte kostspielige Experimente, verbesserte, wo man konnte und besetzte besser als zuvor. Dann kam der Rückschlag. Die umwälzenden Momente seien kurz genannt. Beim Publikum: die enormen Lasten des verlorenen Krieges; waren im Jahre 1918 und 1919 die „Möbel erst gepfändet", so beginnt man im Jahre 1920 zu bemerken, daß sie auch „abgeholt" werden, die Steuern schwellen, unter besonderer Bevorzugung der Reicheren, ins Ungemessene, während gleichzeitig alle Ausgaben sich um das Doppelte und Dreifache verteuern. Man fängt an zu sparen, mit zuerst am Theaterbesuch. Bei den Theatern: eine enorme Erhöhung der Gagen und aller Kosten; bagatellenhafte Ausgaben früherer Zeiten wachsen zu Riesensummen; die Kohlenfrage nähert sich einer Katastrophe, im Zuschauerraum und in den Garderoben; Streiks und Putsche bringen Ausfälle von ganzen Wochen im Jahr; dann als Krönung dieser Mißgeschicke die Luxussteuer, welche die Billettspreise wieder um ein Gewaltiges in die Höhe treibt und damit den Rückgang des Theaterbesuches von heute auf morgen beschleunigt. Rückgang des Besuchs bei gleichzeitig enorm gestiegenen Unkosten, — das Ergebnis: eine Theaterkrisis ungeahnter Art.

Noch viel stärker als der ermutigende Einfluß der Hochkonjunktur treibt die Not zur stärkeren Anwendung ökonomischer Methoden. Mehr als je bekommen die Theaterdirektoren unter der Krisis das beängstigende Gefühl, daß ein Theater keine philantropische Kunstanstalt ist, sondern daß es um seine nackte Existenz ringen muß. Kassastück und Betriebskombination gewinnen an Bedeutung in dem Maße, wie von Tag zu Tag die Frage wächst: wie fülle ich mein Theater, wie verbillige ich meine Kosten? Am schlimmsten sind zunächst die Provinzbühnen daran. Auch für sie sind die Unkosten enorm gestiegen, auch in der Provinz — und entsprechend dem spießbürgerlichen Habitus noch stärker als in Berlin, München oder Frankfurt — macht sich der zugeknöpfte Geldbeutel geltend. Aber hier ist es nicht möglich, vom Repertoiretheater abzugehen, man kann nicht bei Bevölkerungen von 70—150 000 Menschen ein Stück wochenlang oder gar monatelang hintereinander geben, man kann nicht das „Star"-Theater begründen, weil es Stars in dem großstädtischen Sinne in der Provinz garnicht gibt und man kann auch nicht durch Verschmelzung von Betrieben vereinfachen und verbilligen. — Hier sind also die Kräche am heftigsten, wozu noch bei vielen Provinztheatern die Erschwernisse mit schauspielerrätlichen Gebilden hinzukommen, während die städtischen Betriebe sich mit immer höheren Subventionen an die Stadtväter wenden müssen. Die Großstadt sucht nach neuen Methoden und sie findet sie in den oben genannten Möglichkeiten.

Unterstützt wird die Entwicklung des Star- und Saisonspiels durch weitere Momente. Das alte Ensembletheater mit seinem differenzierten Repertoire vermag die schauspielerischen Größen selbstverständlich nicht annähernd so zu honorieren wie das Theater des Kassastücks und der Stars. Mit jeder neuen Verteuerung wird die Verlockung größer. Große Tragödinnen erscheinen in seichten Lustspielen. Schauspieler, denen vor einiger Zeit kaum ein gutes Gesellschaftsstück genügt hätte, erscheinen in Schauspielen, die den Wert einer Posse haben. Andere bewähren sich im Sketch, wieder andere kabarettieren und der Theatermanager, der sich nicht mit dem Kassastück allein zur Hebung seiner Finanzen begnügen will, sieht zu, wie er in irgend einer Kombination von „ernstem" Theater mit Operette, Lustspiel oder Sommerbühne sich neue Einnahmen schaffen kann. Der Einfluß der Teuerung auf die Lage und Psyche der Schauspieler bietet ihm hierbei die besten Chancen. Ist aber erst einmal dieser Prozeß im Gange, so wird das Ensembletheater, dieses besondere Gut Deutschlands und diese besondere Qualität unserer Kammerspielbühnen, auf das schlimmste gefährdet. Denn erstens werden die stärksten Kräfte diesen Bühnen alten Stils abspenstig gemacht und zweitens wächst natürlich mit der Verlockung besserer Existenzbedingungen die Unzufriedenheit derjenigen minderbegabten Mitglieder, welche früher aus Liebe zum Rufe des hochwertigen Theaters diesem treu blieben und im Ensemble wertvoll waren. Kleine Rollen und wenig Geld — erscheint ihnen heute zu hart. Der Drang wächst, „wenigstens" zu verdienen. Auch sie suchen Anschluß an minderwertigere, aber gut zahlende Unternehmungen. Sie wollen irgendwo und wie „herausgestellt" sein, einen „Namen" bekommen und wenn es auch in künstlerischen Angelegenheiten minderer Art ist. Die Großen tun es ja auch! Wieder neue Schwierigkeiten für den alten Theaterbetrieb.

Und nun stelle man sich den wirtschaftlichen Kampf der alten und der neuen Theater oder Theatergruppen vor. Hier die Verbilligung durch den kombinierten Betrieb, der Ersparnisse rein technischer und kommerzieller Art bedeutet, Ersparnisse an Dekorationen und Requisiten, an Personal und Technikern, der durch den Austausch seiner Spielkräfte innerhalb seiner eigenen Bühnen eine rationelle Ausnützung derselben gewährleistet, hier ferner der Betrieb mit dem modernen Kassastück, dem Star-Ensemble, das volle Häuser bietet, schon wegen der spielenden Kräfte, auch für ein minder wertvolles, ja schlechtes Stück, das Star-Theater, das für sein Saison- oder Halbsaisonstück eine Reklame und Propaganda entfalten kann, welche man nie und nimmer für ein Repertoire von 20 oder mehr Stücken im Winter auswerfen könnte, das weder an Prunk der Ausstattung und Kostüme zu sparen braucht, weil es nur einmalige Ausgaben sind, und eben hierdurch wieder die Sensationswerte für das Publikum steigert, — und demgegenüber das Einzeltheater mit seinem wechselnden Spielplan, mit täglich wechselnden Ausgaben aller Art, mit unbeschäftigten Kräften, mit dem Risiko „nicht einschlagender" Stücke und einen gewaltig viel höherem Aufwand künstlerischer Nebenkosten aller Art, wie sie Abwechslung und Mannigfaltigkeit der Theaterstücke eben mit sich bringen. Wohin vom wirtschaftlichen Standpunkt die Wage des Konkurrenzkampfes neigt, kann, wenn man all dieses gegenüberstellt, nicht zweifelhaft sein.

■

Viele haben aus dem für die künstlerische Zukunft deutschen Theaterlebens sicherlich recht bedrohlichen Konkurrenzkampfe, wie ihn die großkapitalistische Entwicklung mit sich gebracht hat, die Forderung nach einer völlig unkapitalistischen Umgestaltung der Theaterorganisation entwickelt. Theatersozialismus ist entstanden, moderner und aktueller ausgedrückt: der Schrei nach Sozialisierung.

Es ist in dieser, wissenschaftlichen Linien nachstrebenden Betrachtung nicht angebracht, auf diese Gedankenrichtungen im Einzelnen einzugehen. Nur das sei gesagt: die Sozialisierung alias Verstaatlichung von Betrieben setzt, wie dies heute allgemein anerkannt wird, eine bestimmte Struktur solcher Betriebe voraus, wenn man nicht die utopischen Forderungen der kommunistischen Wirtschaftsrevolution, also eine generelle Abschaffung des Kapitalismus, als gegeben annehmen will. Vorausgesetzt wird eine so starke Durchmechanisierung der wirtschaftlichen Großbetriebe, daß eine staatlich-bürokratische Regie ohne wesentliche Gefährdung der Rentabilität möglich. Es gilt dies z. B. zum Teil von der Schwerindustrie, dem Kohlenbergbau oder der Elektrizitätsindustrie. Aber selbst hier stellen sich gerade im Augenblick der Sozialisierung Bedenken gegenüber. Denn man weiß: noch nie hat das Staatsmonopol billig gearbeitet. Ist in Zeiten des allgemeinen Wohlstandes und großer Ueberschüsse eine Uebernahme solcher Industrien auf die Staatsverwaltung selbst im Hinblick auf eine etwas verminderte Rentabilität erwägbar, so ist gerade in Zeiten der Depression die Bürokratisierung ge-

fährlich. Denn in solchen Zeiten muß es ja gerade gelten, den Feuergeist des individuellen Unternehmertums anzustacheln, durch neue Verbesserungen, Ersparnisse, geniale Ideen die Krise zu überwinden, was aber wiederum ohne Freiheit des Unternehmers, ohne Privatinitiative garnicht denkbar ist. Das Theater, als Wirtschaftsbetrieb betrachtet, ist sicherlich der letzte, der sich zur Verstaatlichung eignet. Nirgends kann weniger nach der Schablone gearbeitet werden als hier. Nirgends läuft der Betrieb unprogrammäßiger ab als am Theater. Ein Theater ohne Köpfe von besonderer Befähigung, mit einem Spürsinn für neue Schöpfungen und junge Talente, mit einem Wagemut, zu Gunsten des künstlerisch Wertvollen, große geschäftliche Risiken zu laufen, gegen den Strom zu schwimmen, bis das Ziel erreicht ist, — ist schlechterdings das schlechteste, das denkbar ist. Wir haben es an der Geschichte der Staatstheater erlebt. Rücksichten aller Art hemmten die künstlerische Produktivität. Verwaltungsgeist und Anziennetätsehrfurcht standen dem Unternehmergeist entgegen. Selten ging ein neues Werk von Wert über die Bühne, selten erhoben sich aus diesen staatlichen Unternehmungen junge große Talente, aber altgewordene fanden dort ihre Pensionierungsposten. Im Dekorationswesen selbst in technischen Neuerungen, blieben die Staatstheater mit wenigen Ausnahmen, an denen besondere führende Geister rühmlich beteiligt waren, zurück. Dagegen entwickelten sich die wichtigsten deutschen Bühnen aus kleinsten Anfängen, sowohl was die Leitung wie den Betrieb selbst anging. Man rechne ein gut Teil der Rückständigkeiten auf das Konto vertriebener Fürsten. Es bleibt genug übrig, was unter jeder Staatsform diese Form des Theaterbetriebes als mangelhaft und unproduktiv erscheinen lassen wird. Und wollte man gar in einer Zeit sozialisieren, in der es gilt, durch stärkste Anspannung aller geschäftlicher Fähigkeiten die Kosten zu ermäßigen, den Betrieb zu vereinfachen, — so würde man geradezu kein ungeeigneteres Mittel finden können als die Verstaatlichung. Und im übrigen: die Segnungen für das unbemittelte Volk wären garnicht vorhanden. Die Wegsozialisierung des Unternehmergewinns würde in bezug auf die Kosten mehr als wettgemacht durch den teuerer arbeitenden Apparat; irgendwie müßten die Kosten aber doch auf den Konsumenten, den Theaterbesucher, abgewälzt werden, sei es im Preise des Billetts, sei es bei einem Eintrittssystem mit „Billetts unter Preis" durch Zuschüsse der Steuerzahler, was schließlich noch ungerechter wäre, als den einzelnen Theaterbesucher den Preis seines Genusses zahlen zu lassen. In den Provinzstädten ist man sich dieser Zusammenhänge sehr wohl bewußt geworden; die Begeisterung für das Stadttheater hat unter der nüchternen Betrachtung, daß schließlich doch Theatergeher oder Steuerzahler die Mehrkosten tragen müssen, sehr nachgelassen und einer nüchternen Anerkennung der wirtschaftlichen Vorzüge des Pachtsystems mehr und mehr Platz gemacht. Schließlich aber wäre bei der Sozialisierung eine Art von Mitregierung der Schauspieler ganz unvermeidlich. Was der Privatunternehmer zusagen oder verweigern kann, ist beim Staatsunternehmer falsche „Gunst" oder schreiende „Ungerechtigkeit". Der Ruf nach Korruption erschallt. Man wünscht Gerechtigkeit, Gleichheit für jedermann, Berücksichtigung „wohlerworbener" Verdienste, man stellt sich unter den Schutz des Staates. Was diese Gleichmacherei für eine Kunst bedeutet, deren Anfang und Ende auf den Wettbwerb der Künstler, den Kampf des Stärkeren mit dem Schwächeren, den Ausleseprozeß gestellt ist, bei dem es kein Erbarmen für den Minderbegabten geben sollte, wenn nicht den Rat, möglichst schnell die Bühne zu verlassen, — das weiß jeder, der offenen Auges eine Zeitlang dem Leben auf der Bühne zugeschaut hat. Das „soziale" Prinzip auf den Künstler angewendet, bedeutet Nivellierung und den Todesstoß der Kunst. Nirgends gilt es mehr als hier, die sozialen Interessen, deren Vertretung für den Künstler ebenso wichtig ist wie für den Arbeiter, von dem individuellen künstlerischen Spielraum zu trennen. Die Sozialisierung und der mit ihr unausbleibliche Schauspielerstaat würde beides unheilvoll und rettungslos vermengen, und zwar zu Lasten der Kunst. Nur solche können heute sich Vertreter der Sozialisierung der Theater nennen, die entweder sich an den allgemeinen Gedankengängen, der sicherlich „schönen" Idee — vielleicht schauspielerischen Impulsen nachgebend — berauschen oder solche, die künstlerischen Erwägungen ferner stehen als politischen und parteipolitischen Wünschen, oder solche, welche die nüchternen wirtschaftlichen Probleme der Frage mehr oder minder skrupellos nicht sehen wollen. Endlich gibt es wohl auch einige Sozialisierer, die aus der persönlichen Enttäuschung, niemals die Hand als Direktor irgendwo im Spiele gehabt zu haben, jetzt ihren Hoffnungen, doch vielleicht noch einmal auf diesem sozialistischen Umwege zu einer Stellung am Theater zu kommen, durch Eintreten für die Sozialisierung Nahrung geben.

Es wird wohl kaum zur Sozialisierung der Theater kommen. Um so eifriger wird man sich dem Studium minder utopischer Fragen hingeben. Man wird sich vor allem nicht verhehlen dürfen, daß viele der oben gestreiften Schädlichkeiten eines sozialisierten Regimes auch für den großen kombi-

nierten Theaterbetrieb gelten, wie ihn der moderne Kapitalismus geschaffen hat. Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß der Großkapitalismus mit seiner Betriebskombination und seinen technischen Riesengehäusen eine Mechanisierung ebenso befördert, wenn auch selbstverständlich nicht in dem lückenlosen Umfang, wie die Sozialisierung. Sind große Theaterkonzerne aus dem schaffenden Geist einer einzigen Persönlichkeit hervorgegangen und mit deren künstlerischen Originalität auf das engste verbunden, so zwingt der Massenbetrieb zur Zersplitterung der Funktionen. Der geschäftsführende Leiter meldet mit immer größerer Bestimmtheit und Berechtigung seine Ansprüche an, die nicht immer den Wünschen des rein künstlerisch orientierten Leiters parallel laufen. Auch die Regie, die der Einzelne nicht mehr allein während der ganzen Spielzeit ausüben kann, zersplittert in viele Hände. Auch hierdurch leidet das persönliche Gesicht des Theaters. So andersartig der Betrieb ist, die Parallelen liegen nahe: auch der Trust mit seinen vielen, gewiß sehr tüchtigen Direktoren erscheint in seiner Leitung versachlicht gegenüber dem persönlichen Gepräge des Einzelunternehmens, das von dem Namen seines Begründers und Leiters getragen wird. So auch hier. Und hier, wo die Persönlichkeit alles war, noch mehr als in dem nüchternen Getriebe nicht Kunstgüter schaffender Unternehmungen. Dann: der künstlerische Leiter kombinierter Theaterunternehmungen mit einer Armee von künstlerischen Angestellten muß notwendigerweise den Kontakt mit den einzelnen Persönlichkeiten verlieren. Er kann sich nicht mehr den einzelnen, auch vielversprechenden, Talenten wie früher als Regisseur, Lehrer, Berater, Anreger, Begeisterer beschäftigen. Auch hier wird der Theaterbetrieb entpersönlicht. Die Folgen haben wir schon oben angedeutet, als von der Abwanderung an die Star- und Kassastücktheater die Rede war. Die Besetzung wird in dem kombinierten Großtheaterbetrieb mechanischer, besonders wenn der einheitliche Gesichtspunkt für das Ensemble durch das Fehlen oder die Ueberlastung des führenden Leiters verloren geht. Auch das „Kassastück" birgt diese Gefahren. Die „Namen" weniger Einzelner, oft mehr Film- und Ansichtskartenberühmtheiten als ehrenwerte Künstler, tun ihre Schuldigkeit. Die Regie tritt ganz zurück, das Gesicht des Theaters ist überhaupt nicht mehr bemerkbar, es trägt nur noch die Züge des Amüsements. Das rein Geschäftliche entscheidet. Der geschäftliche Leiter kann es allein machen. Es entsteht eine völlige Verwirtschaftlichung des Theaters, die sich das Künstlerische, wo es unbequem, riskant oder gar unrentabel erscheint, ganz vom Leibe hält.

So bedrängt von den Utopien einer das künstlerische Theater vernichtenden Vergemeinschaftlichungstheorie einerseits und den Schäden der kapitalistischen Vampyrisierung andererseits steht das alte Theater Deutschlands da, das auf Einzelenergie, höchste künstlerische Maßstäbe, rücksichtslose Auslese unter den Künstlern, persönliche Kontakte aller Art, — auch mit Presse und Publikum, — aufgebaut war. Sein Motto war: „Das Höchste anstreben! Das Gute bricht sich Bahn!" Da brauchte man nicht an den Geschmack des Publikums, an Reklame, an Presseeinflussung und anderes zu denken! Man fühlte sich als Spender, als Erfüller. Und dieses Theater ist nun in wenigen Jahren in einen Existenzkampf mit einem andern Theaterbetriebe gestellt worden, der zunächst nur für Operette und Varieté galt und dem künstlerischen Theater völlig gleichgültig sein konnte.

Was soll geschehen?

*

Zunächst: es ist natürlich denkbar, daß man sich auf den fatalistischen Standpunkt des Unvermeidlichen stellt und, wie alle Fatalisten, den Kampf aufgebend, erklärt, man wolle sich der Entwicklung nicht entgegenstemmen, sondern noch eine Zeitlang, so gut es gehe, „Theatergeschichte" machen, Götterdämmerung spielen und in Ehren untergehen. Dieser Standpunkt erscheint nicht diskutabel. Es gilt, etwas zu retten und es kann etwas gerettet werden.

Aber man hüte sich, in der neuen Entwicklung nur den Verfall und die „Schlechtigkeit der Menschen" zu sehen. Damit ist man noch nirgends weiter gekommen. Und diese Anschauungsweise wäre auch ungerechtfertigt. Wir sagten schon oben: nicht einzelne Theaterdirektoren, Geldjobber und Enterpreneure haben das kapitalistische Zugstücktheater gemacht. Sie hätten es nie und nimmer machen können, wenn sie nicht einen Resonanzboden gehabt hätten, ein Publikum, das nur auf sie wartete. Auch

Lord Northcliffe mit seinen 50 Zeitungen, die etwa in der Presse das sind, was das „Kassa"-Kitsch-Stück im Theater ist, hat das englische Volk nicht „verdorben". Er hat lediglich gegeben, was verlangt wurde. In Deutschland, im Lande der Zeitungs-„Lektüre" wäre er unmöglich. Verhehlen wir uns nicht, daß das Zugstück, das Sensationsstück mit „Berühmtheiten" Bedürfnis ist, ein Bedürfnis, das mit der ganzen soziologischen Umgestaltung der kapitalistischen Gesellschaft entstanden ist.

Wer war denn der Theaterbesucher im alten Deutschland? In der Provinz: der „Bürger", der Abonnent in Parkett und Parkettlogen, Mittelklasse, auf den besseren Plätzen die kleinstädtische „Gesellschaft", die Spitzen und Gelegenheitsbesucher, Studenten, Offiziere und Bildungsbedürftige aller Art. In der Großstadt: im Staatstheater ein der Provinz nicht unähnliches Stammpublikum im Abonnement, sonst aber großstädtische und höfische „Gesellschaft", in andern Theatern, mit letzteren untermengt: ein Kreis von Literaten und Theaterliebhabern. In manches Theater in Berlin ging man lange Zeit wie etwa in jene herrlich und unvergeßlich intimen Joachim-Konzerte in der Singakademie. Das war der literarische Stammgast des Theaters, der nicht in allen Volksschichten wurzelte, aber dort, wo er wurzelte, unbedingt auf das tiefste festgehalten wurde. Um ganz nüchtern zu reden: die Theater hatten in literarisch interessierten, sehr weitverzweigten Kreisen gewissermaßen ein „Kundenpublikum". Und wie alle Kundengeschäfte kannte man seine Kunden, ihre Wünsche, Interessen und sorgte für sie belehrend, väterlich, wie ein guter Handwerker.

Die Stadt der Millionen, und zwar der zur Vergnügungsfreude erwachten Millionen ist ein anderes Konglomerat. Beide aber: das kombinierte Theater, das in seinen Betrieben etwa 3—5000 Menschen täglich beherbergt, wie das Kassastücktheater, das sein Zugstück ebenfalls hintereinander Hunderttausenden vorführen will, sind an diese Masse gebunden. Diese Masse bringt keine feinen literarischen Instinkte mit. Sie will etwas von dem Abend „haben", etwas „sehen". Sie ist nicht am Theater interessiert, nein, das Theater steht bei ihr in Konkurrenz mit vielen anderen „Genuß"-Möglichkeiten. Das trifft für höhere wie tiefere Schichten zu. An die Stelle des sich belehren und bilden lassen Wollenden, an die Stelle dessen, der selbst Kritik üben wollte und deshalb gute und schlechte Stücke, gute und schlechte Schauspieler mit fast gleichem Interesse (wenn auch verschiedenem Genusse) vermerkte, tritt jene Masse, die keineswegs experimentell denkt, sondern eine Sensation haben will, sehen will, was „man sehen muß". Dabei braucht entsprechend der deutschen Veranlagung die „Sensation" durchaus nicht nur den Charakter des künstlerisch Minderwertigen zu haben; auch eine erstklassige Besetzung „gesehen" zu haben, ist unter Umständen eine Sensation. Dieser Anspruch an etwas „Außergewöhnliches" in der Darbietung wird natürlich durch die heutigen enormen Billetpreise noch intensiviert. Während des Krieges glaubte sich mancher den Luxus gestatten zu können, dieses oder jenes Stück zu sehen, auch wenn ihm das Prädikat des Außergewöhnlichen nicht unbedingt anheftete. Heute erlaubt dies der Geldbeutel nicht mehr, außer den wenigen Privilegierten.

Denjenigen, welche ihr Theater auf das Zugstück aufgebaut haben und die in einer Reklame, wie sie auch sei, in „Waschzetteln" und in Selbstanzeigen mit Photographien in illustrierten Wochenblättern keine Geschmacklosigkeit sehen, selbst wenn die Aufmachung zumindest eine solche ist, kommt diese Entwicklung vielleicht gelegen. Die Theater alten Stils scheinen sie noch garnicht erkannt zu haben. Es wird sich aber bald für sie fragen: ob sie sich den neuen Verhältnissen anpassen oder schließlich so starke finanzielle Einbußen erleiden wollen, daß sie ihr künstlerisches Prestige nicht mehr aufrecht erhalten können. Eines von beiden ist nur möglich.

Man erkenne zunächst einmal in diesen Theatern: das „Zugstücks-Publikum" ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen, gerade so wenig wie das Kammerspielpublikum ohne weiteres zu verschwinden braucht. Das Zugstückspublikum, wie es England ausschließlich kennt, hat bei uns Einzug gehalten, — vielleicht infolge des verstärkten Geldumlaufs und anderer Ursachen. Da ist es, und nicht mehr zu beseitigen, wenn man sich noch so künstlerisch gebärdet. Dieses Publikum verlangt: erstklassige Besetzung, womöglich mit „stars". In England würde Herr Moissi einen halben Winter lang in einem Stück spielen können, das sich ganz London ansehen würde und es würde dann über dem Theaterzettel stehen: „Mr. Moissi's Company". Es brauchte durchaus nicht ein schlechtes Stück zu sein; wie es aber auch sein würde, erstklassige Besetzung aller Rollen, brillante Dekorationen, exquisite Kostüme wären Vorbedingung. Damit fällt das System der zweiten und dritten Besetzungen „nach 14 Tagen". Damit freilich auch der wechselnde Spielplan. Dieses Publikum verlangt weiter: entsprechende Reklame. Ohne diese kommt es nicht. Denn es ist kein Literatenpublikum, kein Stammpublikum, keine Theatergemeinde, um die es sich handelt. Es ist für die Theaterdirektion eine unbekannte, sozio-

logisch undefinierbare Masse X . . . Y . . ., die erst aus ihrem Dunkel hervorgeholt, herangeholt sein will. Für dieses Publikum ist Theater-Reklame ebenso nötig wie die Zeitungsreklame mit ihren vielen verlegerischen „Erfindungen", welche früher „anständige" Blätter, Abonnementsblätter, garnicht kannten. Muß denn nun Reklame immer etwas Schlimmes im künstlerischen Sinne sein? Muß sie, weil sie als Mittel für schlechte Zwecke verächtlich ist, als Mittel für gute Zwecke befeindet und verabscheut werden? Die Leute des Theater-Manchestertums mit ihrem Grundsatz „das Gute bricht sich selber Bahn", „führen wir das Stück auf und lassen wir die Leute urteilen", sollten doch hier ein wenig umlernen. Snobismus ist hier nicht am Platze. Die Angelegenheit ist dafür zu ernst. Wenn die wirklich guten Theater Berlins in ihren Methoden gegenüber dem neuen Publikum rückständig bleiben, wird dieses abwandern, die guten Theater werden die finanziell Leidtragenden sein und schließlich werden die ernsten alten Theater verschwinden und der Prozeß des Zugstücks beschleunigt worden sein. Man denke an die Klugheit, mit welcher der Katholizismus den Weg zur sozialen Reform fand, der ihm zunächst nicht leicht wurde: „ohne ein genügendes Auskommen und mit Hunger im Magen kann der Mensch Gott nicht dienen!" Mit dieser Gesinnung fand der Katholizismus den Weg in das soziale Lager. Ohne Geld ist auf die Dauer Theaterkunst nicht möglich. Auch hier ist das Ideelle durch gewisse primitive materiale Voraussetzungen vorbedingt. Man verachte nicht die breiten weißen Anschläge an den Säulen, welche dieses oder jenes Stück in dicken Lettern mit den Hauptmitspielenden verkünden. Man verachte nicht das Bildhafte in der Reklame. Man gebe dem Unwissenden eine Erläuterung von Sinn und Inhalt der Stücke (was früher nicht nötig und nicht geschmackvoll war). Man versuche, anzuziehen, anstatt Konventikel abzuhalten. Oder aber man halte sich im engen Rahmen des Kammerspielhauses mit Gemeindepublikum, das zahlungs- und verständnisfähig für das intim-Künstlerische ist.

Für die großen kombinierten Theaterbetriebe ist freilich diese Isolierung von den modernen Tendenzen der Theaterentwicklung nicht gangbar. Hier ist ja auch durchaus Gelegenheit gegeben, sich den neuen Verhältnissen anzupassen, ohne künstlerisch alles daranzugeben. Man kann mit einigen Stars ein Zugstück geben, das sich durch nichts von einer erstklassigen künstlerischen Leistung zu unterscheiden braucht, man kann gleichzeitig durch die hieraus fließenden Einnahmen einen Fundus unterhalten, der in einem andern Hause der alten Spielform und der Experimentierbühne dient und braucht sich vor Ausgaben an Reklame und Propaganda nicht zu scheuen. Mit etwas verlegerischen Instinkten werden sich sogar rentierende Theaterorgane schaffen lassen, die Aufklärung und Propaganda übernehmen, und man wage dies trotz aller Schmähungen, die selbstverständlich die gelehrten Theaterkritiker nun über den Unfug solcher Methoden, über die Korruptionspolitik jener Theater usw. loslassen werden. Es wäre für viele Zeitungsleser unendlich viel segensreicher, einen gründlichen Kommentar zu dieser oder jener Premiere zu besitzen, als am nächsten Tage in der Zeitung die oft so selbstgefällig witzelnden und sich in „feinsinnigen" Apercüs und dergleichen literarischen Kinkerlitzchen ergehenden Kritiken zu lesen, von denen die eine häufig genau das Gegenteil schreibt wie die andere. Uebernimmt das moderne Theater nicht diese Propaganda in großzügigem Maße, bemüht sie sich nicht, dem Volke die Klassiker, die großen Modernen und die guten Theaterstücke durch eine systematisch geführte, hochherzige, d. h. nicht selbstgefällige Aufklärung wirklich nahezubringen, so wird das Proletariat sowohl wie die neuwerdenden Reichen diesen Dingen immer ferner rücken und es wird sich dieses von dem Kino monopolisieren lassen, während die andern in Possen, Lustspielen, Kabaretts und sonstigen zufälligen „Raketen"feuern ihren Drang nach Unsinn befriedigen. Dann hat das alte Theater, auf das wir stolz waren, seinen Boden verloren, weil es nicht den Mut hatte, den neuen Anforderungen ins Auge zu sehen. Man redet so viel vom Volkstheater. Aber man hat sich noch nie die Frage vorgelegt, wie sich denn dieses neue „Volk", dem man Theater geben will, von dem alten „Publikum" unterscheidet und man irrt gewaltig, wenn man glaubt, daß es damit getan sei, die alten Methoden des Theaters der Mittelklasse und der Feinschmecker auf dieses „Volk" ohne weiteres anwenden zu können. Was ist „Volks"besitz an Schauspielwerten bisher gewesen? Die Klassiker, welche durch Schulen hindurch, durch Sage und Mythos, durch die Popularisierung ihrer Stoffe längst allgemeines Wissensgut geworden sind, und die Mysterienspiele, etwa ein Oberammergau, die ebenfalls Stoffe behandeln, die jedermann, dem Geringsten im Volke geläufig sind! Und nun gibt es viele Theaterpolitiker, die sich gerne des Schlagworts vom „Volkstheater" befleißigen und garnicht bedenken, daß mancher „Hauptmann" und manches minderbekannte klassische Stück dem „Volke" bei der ersten Vorstellung völlig verständnisfern bleiben muß, ja daß bei fehlender Interpretation und Vorbereitung grade beim „Volke" zunächst nur das „Sensationelle" des Stückes, der

Aufführung oder des Riesentheaters wirksam sein kann. Das „Volks"theater, in welcher Form es auch entstehe, erfordert neue Methoden der Vorbereitung zum Theatergenuß, wenn es wahrhaft erzieherisch wirken soll, wenn es vor allem das Volk überhaupt auf die Dauer auf sich konzentrieren will.

Hier aber, wo es sich um gruppenweise erfaßbare Volksschichten handelt, läßt sich natürlich die „Heranziehung" noch durch andere Mittel ermöglichen wie durch Propaganda für einzelne Aufführungen usw. Man kann an die Verbände aller Art herantreten und kann ein Abonnementssystem für unbemittelte Kreise schaffen, wie es die Volksbühnenbewegung mit Erfolg angestrebt hat. Dabei dürfte dem Organisationssinn noch ein weiter Spielraum offen stehen. Es handelt sich nicht nur darum, Gewerkvereine, politische Parteien usw. theatergemeinschaftlich zu organisieren, sondern Gruppen aller Art zu suchen und nach dieser Richtung hin zu beeinflussen. Man könnte sich denken, daß überall Theatergemeinschaften entstehen, deren Zweck es ist, durch gemeinsames Abonnement eine Verbilligung anzustreben, daß z. B. auch die Vorstädter, die jetzt, besonders bei den erschwerten Verkehrsverhältnissen den Mangel an Theatergelegenheit beklagen, sich organisieren und dadurch ihren Theaterbesuch verbilligen, daß Konsumvereine, Sportvereine usw. das gleiche anstreben. Damit erwächst dem Theater ein gewaltiger ökonomischer Vorteil. Es kann von vornherein mit bestimmten Ziffern des Besuchs rechnen. Gerade dieser Vorteil ermöglicht eine Verbilligung der Plätze. Es wird ferner hierdurch das Serienstück ermöglicht, dessen wirtschaftliche Vorteile unbestreitbar sind, ohne daß hierdurch die Aufführungen den Charakter des sensationellen „Reißers" zu haben brauchen. Das Serienstück wird hier vielmehr lediglich durch die Tatsache bedingt, daß man es einer größeren Zahl von Menschen, als es bisher der Fall war, vorführen kann, weil diese nach einem festen Plane theaterorganisiert sind. Hier entsteht eine wirkliche „Sozialisierung" des Dramas, und zwar eine solche, die sich ökonomisch durchführen und erhalten läßt.

Freilich, auch hier ist die Vorbereitung zum Verständnis unbedingt erforderlich. Es ist ja schließlich auch ein Unding, den bisher theatermäßig-uninteressierten oder zumindest unbewanderten Volkskreisen Kunstgenüsse bieten zu wollen, denen sie völlig unvermittelt gegenüberstehen. Den Besuchern von Galerien stehen belehrende Bücher zur Hand, ebenso denen, die Kunstdenkmäler, alte Städte und künstlerisch wertvolle Gegenden besichtigen. Wenn man eine Reise von einfacheren Leuten nach Rom organisierte, so würde man es lächerlich finden, die gewaltige Stadt, das Forum oder die Kirchen des Mittelalters unvermittelt ihnen gegenüberzustellen und nur „die Schönheit wirken" zu lassen. Es ist begreiflich, daß man lange glaubte, ein dramatisches Kunstwerk müsse die unmittelbare Wirkung auch auf den Unbefangensten auslösen. Man dachte nicht daran, daß eben bisher das ernste Theater eine Angelegenheit der gebildeten Stände war, von der unteren Mittelklasse bis zur Pluto- und Aristokratie und den ganzen dazwischen liegenden Schichten der literarisch Interessierten. Für diese mag die Vorbereitung zum Theatergenuß überflüssig gewesen sein. Für das sogenannte „Volk" ist sie es nicht.

Viele Hände werden gerne an dieser Vorbereitung mitarbeiten. Die Volkshochschulen und sonstigen freien Akademien werden gerade dieses Gebiet gerne aufgreifen. Sie können dafür sorgen, daß Shakespeare und Schiller, Goethe, Hebbel und Grillparzer, Hauptmann und die Modernen dem Volke erklärt und verständlich gemacht werden. Man kann solche Vorlesungen und Einführungen den Theaterprogrammen anpassen. Vorträge geistig hochstehender Schauspieler, — ich nenne nur einen: Professor Gregori — können ebenfalls nach dieser Richtung hin Pionierarbeit leisten. Aber auch unbekanntere, junge Kräfte des Theaters werden sich gerne auf diesem Gebiete betätigen, besonders wenn man bei ihnen endlich den Sinn für eine allgemeinere Erfassung ihrer Kunst weckt und ihrem Können einen Bildungsunterbau gibt, wie ihn andere Künstler längst durch ihre Hochschulen besitzen.

Fassen wir zusammen. Es gibt eine Möglichkeit für die ernsten Theater Deutschlands, der kapitalistischen Entwicklung entgegenzuarbeiten, den Prozeß des künstlerischen Verfalls der Theater zu verlangsamen. Diese Möglichkeit muß getragen sein von der Erkenntnis, daß man der kapitalistischen Entwicklung und ihren Methoden nicht durch passiven Widerstand begegnen darf, daß man sich diesen Methoden nicht blind verschließen soll, sondern im Gegenteil, da wo diese Methoden in der soziologischen Notwendigkeit der Zeit wurzeln, sich ihnen anpassen und sie sich anpassen muß. Man versuche die Notwendigkeiten den besten Zwecken des Theaters nutzbar zu machen. Das Serientheater ist nicht zu bannen; in der Form eines glänzend durchgeführten und ausgezeichnet besetzten Stückes braucht es durchaus nicht künstlerisch verurteilt zu werden; in der Form des Abonnementstheaters kann es sozial wertvoll werden und braucht künstlerisch, besonders in den großen Häusern, sich nicht zu

schämen; die Reklame, die Propagandamittel dürfen nicht mißverstanden werden; es gilt, auch hier die Notwendigkeit soziologisch zu erkennen und zu veredeln, die gewöhnliche marktschreierische Anpreisung zu unterlassen und durch ebenso wirksame, aber kultur- und bildungfördernde Mittel zu ersetzen. Die besten Geister des Theaters sind hierzu die Berufenen. Wenn sie in einem dem deutschen Wesen leider angeborenen Snobismus geistiger und ästhetischer Art sich den ihnen banal erscheinenden Bedürfnissen des modernen Theaters entziehen, so wird der Kapitalismus mit seinen geschäftsführenden Direktoren bald von ihren Leistungen nichts mehr übrig lassen. Die Entwicklung wird über sie hinwegstürmen. So aber kann der Theaterkapitalismus in seinen krassesten Auswüchsen noch für lange Zeit durch einen geistigen Widerstand in Schach gehalten werden, welcher der Tradition deutscher Theaterkultur treu geblieben ist.

Schlußbemerkung zum Kapitel „Kritik und Junges Deutschland"

Zu den Angriffen der Herren Faktor, Ihering („Börsen-Courier") und Jacobs („Vossische Zeitung") möchte ich folgendes bemerken: Ich bin bei den Grabgesängen über das Junge Deutschland, bevor ich meinen offenen Brief im „Berliner Tageblatt" veröffentlichte, eigentlich recht gut weggekommen. Dieses Kapitel meines Lebens wäre mit einem nicht besonders betonten, aber immerhin nicht zu leugnenden Wohlwollen fast der gesamten Berliner Presse gegen meine Person beendet worden, wenn ich nicht im Außerachtlassen der herrschenden Mentalität versucht hätte, etwas von vielen ehrlich Interessierten und allen Beteiligten längst als wahr Erkanntes, das mit meiner persönlichen Leistung garnichts zu tun hatte, zu Papier zu bringen. Ich hatte nämlich, als ich meinen offenen Brief schrieb, vergessen, daß die Theaterkritik das einzige auf der Welt ist, das nicht kritisiert werden darf. Die Folgen dieser unüberlegten Handlung waren verblüffend. Diejenigen, die sich getroffen fühlten, meldeten sich sofort von selbst, und zwar machten sie das in der Form, daß sie meine Person und meine Regiearbeit (früher von ihnen anerkannt) mit Kübeln voll unflätiger Schimpfworte begossen. Dabei hatten meine sachlichen Feststellungen, in denen ich lediglich die schlechte Behandlung der jungen Autoren und Schauspieler von seiten eines Teils der Berliner Kritik kennzeichnete, mit meinen eigenen Arbeiten nicht das geringste zu tun.

Ich gehe auf diesen Ton der Beschimpfungen nicht ein und stelle nur fest, daß die oben charakterisierten Auslassungen meiner Gegner nichts enthielten, was meine Worte irgendwie sachlich widerlegen könnte. Die einzige sachliche Entgegnung wäre die Gegenliste derjenigen Werke gewesen, die wir nicht gespielt haben und hätten spielen müssen. Eine solche Liste zu präsentieren, waren aber die Herren natürlich außerstande.

Heinz Herald

DADA-ALMANACH

IM AUFTRAGE DES ZENTRALAMTES
DER DEUTSCHEN DADAISTISCHEN
BEWEGUNG HERAUSGEGEBEN
VON
RICHARD HUELSENBECK

Preis steif geheftet in zweifarbigem mit dem Abbild des „dadaistischen Beethoven" versehenem Umschlag und mit zahlreichen Bildern Mark 14.—.

Diese offizielle Publikation spiegelt in treuester Weise die Entwicklung, die der DADAISMUS in der ganzen Welt genommen hat. Die Mitarbeiter rekrutieren sich aus der jüngsten dadaistischen internationalen Geistigkeit. Kritikenauszüge aus der ganzen Welt unterrichten den Leser von der ungewöhnlichen Aktivität der einzelnen dadaistischen Gruppen. Eindringliche Darlegungen machen klar, daß der DADAISMUS in seinem Kampf um eine neue Weltanschauung jenseits von Expressionismus, Futurismus und allen ISMEN überhaupt steht.

ERICH REISS VERLAG / BERLIN W 62

VERLAG ED. STRACHE / WIEN. PRAG. LEIPZIG

*

* DAS NEUE WORT *

sammelt das eben-Heutige und das schon-Morgige schöpferischen Geistes. Es erschienen unter anderen — um nur einige Namen zu nennen — Arbeiten von Erhard Ruschbeck, Albert Ehrenstein, E. A. Rheinhardt, Hugo Sonnenschein

Neue Bände:

Ernst Angel

Sturz nach oben. *Gedichte. Umschlag von Julius Zimpel. Gebunden M. 10.—, K. 30.— Vorzugsausgabe: 25 numerierte Abzüge auf schwerem Bütten M. 25.—, K. 75.—. Eine mächtige Phase menschlicher Entwicklung schwingt hier aus. Sturz nach oben! Das bedeutet Sehnsucht und Enttäuschung, das bedeutet Abfall von der dummen, lockenden Erde, Heimkehr in die Unendlichkeit.*

Georg Kulka

Der Stiefbruder. *Aufzeichnung und Lyrik. Zweifarbendruck. Umschlag von Julius Zimpel. Gebunden M. 10.—, K. 25.—; Vorzugsausgabe: 75 numerierte Exemplare auf Büttenpapier M. 25.–, K. 60.—*

Die neue Rundschau: „Wenn ich an die Dichter der jüngsten, eben beginnenden Generation denke, zähle ich mir an erster Stelle den Namen Georg Kulka her. Und manchmal vergesse ich dann weiterzuzählen .... Der Stiefbruder, — in dem Titel ist wohl eine menschliche Situation und eine künstlerische Aufgabe gefühlt .... Der Stiefbruder, strenger betrachtet und länger, geduldiger, ernster betrachtend als der rechte, nicht nur im Hause der Geschwister! Wenn er den Rang eines rechten Bruders einnehmen wird, so stand er vorher nicht im Glück des Erbes, sondern in der Gnade der eigenen Kraft. Und die Huld seines väterlichen Hauses wird zugleich die Huld der Welt sein.“

VERLAGSHAUPTBÜRO: WIEN I, ELISABETHSTR. 3

Soeben erschienen:

BERNHARD BERNSON

DIE PEST

Drama

Preis geheftet 10 Mark, gebunden 13 Mark

Ein sehr farbenstarkes und bewegtes Bild aus der Pestzeit Straßburgs gibt den Hintergrund für das Wesen und Schicksal Jakob Merlins, des Liebenden, der zu helfen ausgeht, verraten wird und scheitert. Die Kontraste von Hunger und Ausschweifung, Laster und verzweifelter Frömmigkeit sind packend lebendig und die sittliche Idee zeigt sich ebenso eindringlich wirksam wie die künstlerische Bewältigung des phantasiereichen Stoffes.

VERLEGT BEI PAUL CASSIRER / BERLIN

Fried Kalser

Der Stern über der Schlucht

Roman

Geh. Mark 12.—, geb. Mark 17.50.

„Geist und Stimmung neuer Romantik wehen in diesem Roman, der die Liebe zweier erlesener Menschen in der reichsten Nüancierung der ewig gleichen und ewig wechselnden Stimmungen festhält. Blühende Girlanden einer hochgestimmten Prosa, die Romantik zweier Herzen hineinkomponiert in die berauschende Schönheit Schweizer Landschaften — all das vereint sich zu einer geschlossenen Symphonie mit tragischen Grundakkorden. Ein gutes Buch voll Verheißung, das auf andere Gaben des Autors neugierig macht." *Wiener Morgenzeitung.*

ERICH REISS VERLAG / BERLIN W 62

A. H. Zeiz

DIE ROTEN TAGE

Roman

Geh. Mark 15.—, Gebd. Mark 20.—.

In diesem Roman, fern von aller lauten Aktualität in herkömmlichem Sinne, fern von aller politischen Polemik sucht A. H. Zeiz in rein ethischer Einstellung einen Ausweg aus der Zerrissenheit unserer Zeit.

Der Dualismus zwischen Individuum und Allgemeinheit, der Kampf zwischen Parteidogma und weltanschauliche Gesinnung ist die Problemstellung. Er untersucht die Fehler der einzelnen Parteisysteme und kommt zu dem Ergebnis, daß jeder verpflichtet ist, zu seinem Teil und in seiner Art brüderlich beizutragen an dem großen Werk des Aufbaus. „Das ist das Ziel" sagt er im Epilog seines Buches, „wir müssen die Menschen lehren, Wegweiser müssen wir sein. Schicksal der Reichen ist es, zu spenden, Schicksal der Sehenden ist, den Blinden zu dienen, Schicksal der Liebenden, Liebe zu lehren."

Nur so können die Probleme der Menschheit gelöst werden: Nicht durch Zuschieben der Schuld an irgend eine Partei, sondern durch innere Einkehr und selbstlose brüderliche Zusammenarbeit am Aufbau.

Die Tiefe dieser Probleme ist hier in einer machtvollen, fast brutalen Kraft und Eindringlichkeit erfaßt und gestaltet, eine atemberaubende Vehemenz und Vitalität lebt in diesen Gestalten, deren Reinheit und Klarheit dieses Buch zu einem klassischen Werke der Revolution machen.

ERICH REISS VERLAG / BERLIN W 62